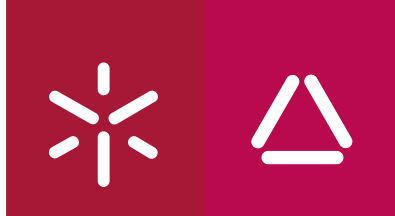


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Paula Virgínia de Azevedo Bessa

PINTURA MURAL DO FIM DA IDADE MÉDIA
E DO INÍCIO DA IDADE MODERNA NO
NORTE DE PORTUGAL

ANEXO I



Universidade do Minho

Instituto de Ciências Sociais

Paula Virgínia de Azevedo Bessa

PINTURA MURAL DO FIM DA IDADE MÉDIA E DO INÍCIO DA IDADE MODERNA NO NORTE DE PORTUGAL

ANEXO I

Dissertação de Doutoramento em História
Área de Conhecimento de História da Arte

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas
Co-orientação da
Professora Doutora Maria Manuela C. Milheiro Fernandes

Setembro de 2007

É AUTORIZADA APENAS A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE,
PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO
ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

ÍNDICE

PARTE I – Fichas Analíticas de Pinturas Murais:

1. Abambres – Igreja de S. Tomé-----	6
2. Adeganha – Igreja de S. Tiago-----	10
3. Algosinho – Igreja de Nossa Senhora da Anunciação -----	33
4. Ansiães – Igreja de S. Salvador e Castelo de Ansiães -----	38
5. Arcos de Valdevez – Capela da Praça -----	40
6. Arnoso – Igreja de S. Salvador -----	44
7. Atenor -----	50
8. Azinhoso – Igreja de Nossa Senhora da Natividade-----	53
9. Braga – Sé (fachada ocidental) -----	58
10. Braga – Capela de Nossa Senhora da Glória -----	60
11. Braga – Absidiolo de Nossa Senhora do Loreto -----	68
12. Bragança – Igreja do Convento de S. Francisco -----	74
13. Bravães – Igreja de S. Salvador -----	84
14. Ceivães – Igreja de S. Salvador-----	101
15. Cércio – Igreja de Santa Leocádia-----	104
16. Cete – Igreja de S. Pedro -----	107
17. Cete – Igreja de Nossa Senhora do Vale-----	110
18. Chaviães – Igreja de Santa Maria Madalena-----	112
19. Cimo de Vila Castanheira – Igreja de S. João Baptista -----	121
20. Corvite – Igreja de Santa Maria -----	125
21. Covas do Barroso – Igreja de Santa Maria -----	135
22. Duas Igrejas – Igreja de Santa Eufémia -----	143
23. Duas Igrejas – Igreja de Nossa Senhora do Monte -----	151
24. Ermelo- Igreja de Santa Maria -----	155
25. Folhadela – Igreja de S. Tiago -----	157
26. Fontarcada – Igreja de S. Salvador -----	171
27. Fonte da Aldeia – Capela da Santíssima Trindade -----	177
28. Freixo de Baixo – Igreja de S. Salvador -----	180
29. Gatão – Igreja de S. João Baptista -----	184
30. Geraz do Lima – Igreja de Santa Leocádia -----	196
31. Guimarães – Igreja do Convento de S. Francisco -----	199

32. Larinho – Capela de Santa Luzia -----	207
33. Malhadas – Igreja de Nossa Senhora da Expectação -----	209
34. Marco de Canaveses – Igreja de S. Nicolau de Canaveses -----	213
35. Midões – Igreja de S. Paio -----	219
36. Monção – Igreja de Santa Maria dos Anjos -----	224
37. Mouços – Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe -----	227
38. Negrelos – Igreja de Santa Maria -----	237
39. Outeiro Seco – Igreja de Nossa Senhora da Azinheira -----	243
40. Penacova – Igreja de S. Martinho -----	260
41. Picote – Igreja do Santo Cristo -----	265
42. Pombeiro – Igreja de Santa Maria -----	267
43. Porto – Igreja do Convento de S. Francisco -----	274
44. Quintanilha – Igreja de Nossa Senhora da Ribeira -----	283
45. Quintela de Lapaças – Igreja de Nossa Senhora da Assunção -----	288
46. Rio Covo (Santa Eulália) – Igreja de Santa Eulália -----	291
47. Sanfins de Ferreira – Igreja de S. Pedro -----	295
48. Sanjurge – Capela de Nossa Senhora do Rosário -----	297
49. Santa Leocádia de Montenegro – Igreja de Santa Leocádia -----	301
50. Santa Valha – Capela de Santa Maria Madalena -----	319
51. Santo Isidoro – Igreja de Santo Isidoro -----	325
52. S. Julião de Montenegro – Igreja de S. Julião -----	330
53. S. Martinho do Peso – Igreja de S. Martinho -----	337
54. Sendim-Picote – Eremitério «Os Santos» -----	343
55. Serzedelo – Igreja de Santa Cristina -----	346
56. Soutelinho da Raia – Igreja de Santo António -----	364
57. Tabuado – Igreja de S. Salvador -----	366
58. Telões – Igreja de Santo André -----	372
59. Teixeira – Igreja de S. Bartolomeu -----	377
60. Travanca – Igreja de Nossa Senhora da Assunção -----	384
61. Tresminas – Igreja de S. Miguel -----	388
62. Torre de Moncorvo – Capela de Nossa Senhora da Teixeira -----	391
63. Urros – Capela de Santo Apolinário -----	397
64. Valadares – Igreja de Santiago -----	398
65. Valença – Capela funerária anexa à Igreja de Santa Maria dos Anjos -----	404

66. Veigas – Igreja de Veigas -----	408
67. Vila Nova de Cerveira – Capela de S. Roque -----	413
68. Vila Marim – Igreja de Santa Marinha -----	415
69. Vila Real – Capela de S. Brás -----	429
70. Vila Verde – Igreja de S. Mamede -----	433
71. Vila Verde – Igreja de S. Paio -----	441
72. Vilar de Perdizes – Capela de Nossa Senhora das Neves -----	444
73. Vile – Igreja de S. Pedro de Varais -----	447

PARTE II – Pinturas Murais Referenciadas:

1. Abação – Igreja de S. Cristóvão -----	452
2. Aboim – Igreja de S. Paio -----	452
3. Agrela – Igreja de Santa Cristina -----	452
4. Agrochão – Capela de Nossa Senhora do Areal -----	453
5. Aldão – Igreja de S. Mamede -----	453
6. Armil – Igreja de S. Martinho -----	454
7. Arões – Igreja de S. Romão -----	454
8. Azurei – Igreja de S. Pedro -----	455
9. Braga – Capela de S. Geraldo -----	455
10. Braga – Capela de S. Pedro Mártir -----	455
11. Braga – Jardim do Paço Arcebispal -----	456
12. Braga – Cidade e Seu Termo -----	456
13. Braga – Igreja da Misericórdia -----	457
14. Bragança – Igreja do Convento de S. Francisco -----	457
15. Calvos – Igreja de S. João -----	457
16. Calvos – Igreja de S. Lourenço -----	458
17. Cadoso – Igreja de S. Martinho -----	458
18. Cepães – Igreja de S. Mamede -----	458
19. Cerzedo – Igreja de S. Miguel -----	458
20. Codeçoso – Igreja de Santo André -----	459
21. Conde – Igreja de S. Martinho -----	459
22. Felgueiras – Igreja de S. Vicente -----	460
23. Gominhães – Igreja de S. Pedro -----	460

24. Gondar – Igreja de Santa Maria -----	461
25. Gondomar – Igreja de S. Martinho -----	461
26. Gontim - Igreja de Santa Eulália -----	461
27. Guimarães – Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira -----	462
28. Guimarães – Convento de S. Francisco -----	463
29. Guimarães – Igreja de S. Paio -----	465
30. Ifanes – Igreja de S. Miguel -----	465
31. Joane – Igreja de S. Salvador -----	465
32. Lordelo – Igreja de S. Cristóvão -----	466
33. Mogadouro – Igreja de S. Mamede -----	466
34. Monção – Capela funerária de D. Vasco Marinho, anexa à matriz ----	466
35. Paçô – Capela de S. Simão na Quinta de Campos de Lima -----	467
36. Palaçoulo – Igreja de S. Miguel -----	468
37. Palheiros – Igreja de S. Paulo Apóstolo -----	468
38. Pedraído – Igreja de S. Bento -----	468
39. Penas Róias – Igreja de S João Baptista -----	469
40. Pentieiros – Igreja de Santa Eulália -----	469
41. Pinheiro – Igreja de S. Salvador -----	470
42. Revelhe – Igreja de Santa Eulália -----	471
43. Ribavizela – Igreja de S. Paio -----	471
44. Ribeiras – Santa Maria -----	471
45. S. Cosmade – Igreja -----	471
46. S. Gens – Igreja de S. Bartolomeu -----	471
47. S. João das Caldas -----	472
48. S. Martinho do Peso – Igreja de S. Martinho -----	472
49. S. Torcato – Igreja de S. Torcato -----	472
50. Silvares – Igreja de Santa Maria -----	473
51. Sisto – Igreja de S. Romão -----	474
52. Sobradelo – Igreja de S. Tiago -----	474
53. Tabuado – Igreja de S. Salvador -----	474
54. Telões e capelas anexas -----	475
55. Travanca – Igreja do mosteiro de Travanca -----	476
56. Travassos – Igreja de S. Tomé -----	476
57. Valadares – Igreja de S. Tiago -----	477

ABAMBRES – Igreja de S. Tomé

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Tomé de Abambres

LOCAL: Abambres, Mirandela, Bragança.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*.

capela-mor (do século XVI será apenas a pintura de rodapé na parede lateral do lado da Epístola);

arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL:

Segundo o *Livro de Confirmações de D. Fernando da Guerra*, a igreja de S. Tomé de Abambres, da apresentação do arcebispo de Braga, foi anexada à igreja de Mascarenhas em 1 de Agosto de 1438, altura em que, depois de esta paróquia ter estado erma, se iniciou o seu repovoamento com quatro fogos (MARQUES, José, 1988 – *A Arquidiocese de Braga no séc. XV*, INCM, Lisboa, p. 278 e 285).

Segundo o *Censual de D. Diogo de Sousa*, esta igreja de S. Tomé de Abambres continuava a ser anexa da igreja de Santa Maria de Mascarenhas de Terra de Ledra, esta da colação do arcebispo. (ADB, Registo Geral/Livro 330 (antigo 304), fol. 106 e BTH, vol. VIII, nº 34, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, p. 153).

Em 20 de Junho de 1515, 240 ducados de ouro anuais das rendas da igreja de Santa Maria de Mascarenhas (sendo-lhe anexas S. Tomé de Abambres e S. Miguel de Vilar de Ledra) foram aplicados à constituição de comendas novas da Ordem de Cristo. Era então abade e reitor Afonso Vasques (SILVA, 2002, p. 294). A importância destes 240 ducados de prestação anual para este fim que então se impunha deve ser indicativa da importância dos rendimentos em causa, o que talvez explique que a igreja de S. Tomé de Abambres tivesse tido amplo programa construtivo talvez das primeiras décadas do século XVI.

A *Avaliação das rendas e benefícios do Bispado e Cabido de Miranda (1565)* (ADBragança, MIT/013/Cx6/Lv58, fol. 137vº) refere a “*Comenda e Rejtoria de Masquarenhas digo de Mazcarenhas*”. Como não se refere Abambres isoladamente, tal parece indicar que, nessa altura, ainda Abambres andava anexada a Mascarenhas.

*

CAPELA-MOR:

Na parede lateral do lado da Epístola subsiste um rodapé de paralelepípedos perspectivados em camada de pintura mural subjacente a outras mais tardias, fora do

âmbito cronológico deste estudo. Pelos meados de quinhentos já a voga por este tipo de decoração de rodapés parece ter estado a diminuir. Com efeito, por exemplo, o mestre Arnaus usou-o nas pinturas da capela-mor da igreja de S. Paio de Midões/Barcelos (1535) mas já não o usa nas da capela-mor de Vila Marim (1549). Este rodapé em Abambres deve portanto ser parte de uma campanha de pintura mural do século XVI da qual não é actualmente possível conhecer mais nada.

ARCO TRIUNFAL:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: todo este programa do arco triunfal se conserva apenas em estado fragmentário.

RESTAUROS: restauro recente (1996-1999) pela Quadrifólio no âmbito de obras de conservação e restauro coordenadas pela DREMNN.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: particular estima pelos amarelos/ocres e vermelhos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

Este programa de pintura mural deve ter abrangido toda a envolvente do arco triunfal. Não subsistiram quaisquer vestígios de rodapé, talvez por não ter existido. Na verdade, é provável que se encostassem ao arco triunfal *altares de fora*, o que dispensaria rodapé.

PROGRAMAS E TEMAS:

Topo do arco: *Calvário*

Do lado do Evangelho: *Caminho para o Calvário?* (pequeno fragmento)

Do lado da Epístola: *Descimento da Cruz* (pequeno fragmento)

Martírio de S. Sebastião (fragmento)

ICONOGRAFIA:

Se existiram altares de fora, o que é muito provável, o programa parece ter sido organizado de forma a colocar-se sobre cada um deles a representação de um santo de especial devoção dos paroquianos que, de resto deveriam ser os responsáveis pelo pagamento de tal programa. Assim, subsiste, do lado do Evangelho, parte de representação do *Martírio de S. Sebastião*. Como, sobre o topo do arco se deveria colocar um Calvário, todo o registo alto parece ter sido dedicado a passos da Paixão. Talvez um *Caminho para o Calvário*, a própria *Crucifixão* e um *Descimento da Cruz*. Este programa adquiria assim um carácter narrativo.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: o pouco que se conserva permite supor desenho pouco rigoroso das anatomias (veja-se a personagem que acompanha o arco, do lado do Evangelho) mas interesse por poses agitadas (veja-se a personagem referida, assim como o *Martírio de S. Sebastião*), de acordo com gosto maneirista, aliás prevalecente na época.

VOLUME: indicado por apontamentos de claro-escuro.

COMPOSIÇÃO: parece ser bastante convencional quer nas personagens figuradas, quer na forma como se dispõem.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: dado o carácter fragmentário do que se conservou, não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: as formas de enquadramento têm carácter arquitectónico. Assim, o Calvário era ladeado por colunas e os santos do registo inferior apareciam enquadrados por elementos de cariz arquitectónico, tendo no topo frontão curvilíneo ladeado por urnas.

4. PADRÕES DECORATIVOS: dado o carácter fragmentário do que se conservou, não é possível avaliar este aspecto.

5. HERÁLDICA: não subsistiu nem é provável que existisse qualquer representação heráldica.

6. LEGENDAS: acompanhando o *Martírio de S. Sebastião*: “SAbATIANES”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: a avaliar pelas *Visitações* conhecidas da responsabilidade dos arcebispos de Braga, os responsáveis pelo pagamento de programas de pintura mural no arco triunfal deveriam ser os paroquianos.

CRONOLOGIA: pinturas datadas: **1584**.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS: BTH, vol. VIII, nº34, p. 153.
2. INÉDITAS: ADB, cx. 283/10

ADB, Livro 2 do Registo Geral, fls 271 a 273.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

MARQUES, José, 1988 – *A Arquidiocese de Braga no séc. XV*, INCM, Lisboa, p. 278 e 285.

NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1999 - *Conservação e Restauro nas Pinturas Murais in Igreja de São Tomé de Abambres. Intervenções de Conservação*, “Monumentos – Revista Semestral de Edifícios e Monumentos”, DGEMN, nº 11, Setembro de 1999, p. 82-84.

Nota: Nesta igreja subsistem pinturas murais posteriores ao século XVI quer na capela-mor, quer nas paredes laterais da nave.

ADEGANHA – Igreja de S. Tiago

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Tiago de Adeganha.

LOCAL: Adeganha, Torre de Moncorvo, Bragança.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*:

- capela-mor (paredes laterais e fundeira, atrás do retábulo-mor);
- arco triunfal (quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola);
- nave (paredes laterais norte e sul).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja paroquial.

Segundo o *Registo dos Títulos que se mostraram ao arcebispo D. Jorge da Costa (1489)* era abade de Santiago de Adeganha **Thome Gonçalves** que “*Mostrou confirmação da dita igreja de Santiago dadeganha pelo arcebispo D. Fernando aa sua presentacom e da sua egreja e dalguns padroeiros soos hi he dada em villa do conde xbii do mês de Setembro por Lopo de Figueiredo 1463*” (ADB, RG, Lº 321, fol. 95vº). Este abade, que havia recebido ordens menores em 1442, de subdiaconado em 1446, de diaconado em 1447 e de presbiterado em 1448, sobreviveu até 1509, altura em que D. Diogo de Sousa confirma como clérigo de missa a Diogo Anes. É possível que a primeira campanha de pintura mural exclusivamente decorativa na capela-mor tenha sido encomendada por este abade.

No início do século XVI esta igreja paroquial era da colação do arcebispo. No entanto, no *Censual* de D. Frei Baltasar Limpo, ela é referida como “*comenda das nouas por efectuar*” embora se diga que “*he da colação do prelado e dom dioguo de Sousa a confirmou muitas vezes ha sua apresentação*” (ADB, RG, Lº 296 e ADB, RG, Lº 335, fol.113 vº). De facto, verificámos tal ter acontecido em **1509**, tendo o arcebispo D. Diogo de Sousa confirmado como clérigo de missa a **Diogo Anes** e, dezasseis dias depois, por renúncia deste, a **João Gonçalves** (ADB, Registo Geral, Livro 332, fols. 41 e 42).

Tentando identificar os abades e clérigos ao serviço desta igreja durante o período em que se realizaram as pinturas murais, encontramos ainda outras referências. Assim, segundo o *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique*, era então (**1537**) abade de Santiago de Adeganha **Jorge Pires**, natural de Penela, abade também de Santa Maria de Ancião e cuja provisão por via de anexação da igreja de Santiago de Adeganha, foi dada pelo papa Leão [X], datada de **1517** (ADB, RG, Lº 323, fol. 155).

Em **1542**, aquando da realização do *Tombo* desta igreja (ADB, Caixa 238, nº 20 e RG, Lº 6, fol. 194 e seguintes), era seu abade **Jorge Pires de Figueiredo** (o mesmo Jorge Pires que assumira a função de abade em 1517 e que o *Livro de Mostras* a D. Henrique refere?) e eram clérigos de missa nesta igreja, **Gonçalo Afonso** e **Anes Gonçalves**.

Datas	Abades	Cérgigos de missa	Fonte
1463	<i>Thome Gonçalves</i>		ADB, RG, Lº 321, 95vº
1509		Diogo Anes	ADB, RG, Lº332, fols. 41
1509		João Gonçalves	ADB, RG, Lº332, fols. 42
1517	Jorge Pires		ADB, RG, Lº 323, fol. 155
1542	Jorge Pires de Figueiredo (o mesmo Jorge Pires confirmado em 1517 que ainda estava vivo em 1537 e que recebera ordens menores em 1483?)	Gonçalo Afonso Anes Gonçalves	ADB, RG, cx 238, nº 20 e Lº 6, fol. 194 e seguintes

O *Livro de Registos dos Títulos que se mostraram ao arcebispo D. Jorge da Costa* permite conhecer alguns dados biográficos relativos a *Thome Gonçalves*:

Datas	Dados biográficos	
?	Naturalidade	da diocese de Lamego? (“ <i>títulos de Thome Gonçalves abade de Santiago da adeganha da diocese de Lamego(...)</i> ”)
1442	Ordens Menores	
1446	Sub-diaconato	Dadas pelo bispo de Lamego, D. João
1447	Diaconato	
1448	Presbiterado	Dadas pelo bispo de Lamego, D. João
17/9/1463	Confirmação	Por D. Fernando da Guerra, em Vila do Conde

O *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique* permite ainda conhecer alguns dados biográficos relativos ao **abade Jorge Pires** confirmado em Santiago de Adeganha em **1517** e ainda vivo em **1537**, altura em que se realizou este registo de *Mostras*:

Datas	Dados biográficos	
	Naturalidade	Penela, diocese de Coimbra
8/5/1483	Ordens Menores	dadas na igreja de Penela pelo bispo de Fez
13/6/1489	Ordens de Epístola	dadas em Tomar pelo bispo de Safim
19/9/1489	Ordens de Evangelho	dadas na sé de Lisboa, na capela de S. Bartolomeu, pelo bispo de Safim
6/3/149 (?)	Ordens de Missa	dadas em Abrantes, diocese da Guarda pelo bispo de Tânger
7/8/1507	Confirmações	igreja de Santa Maria de Ancião por Álvaro Esteves, na vila de Figueiró; com processo derrimido pelo bispo de Viseu D. Diogo Ortiz (29/3/1507)
1517	Provisão de anexação	igreja de Santiago de Adeganha ; provisão passada pelo papaLeão[X]

*

CAPELA-MOR:

Nota: A sequência que agora se apresenta das campanhas de pintura mural na capela-mor é apenas provisória porque não é realmente possível saber, no estado actual dos conhecimentos, se as barras verticais no alteamento das paredes da capela-mor (referidas como camada 2) são anteriores ou posteriores ao *S. Tiago* no centro da parede fundeira desta capela-mor (referido como camada 3). A hipótese de serem anteriores coloca-se pelo facto de manifestarem acentuado gosto por padrões de *adamascado*, tal como acontece com o terceiro programa da nave. Por outro lado, sendo o último

programa conservado na nave, provavelmente, dos anos trinta de quinhentos, o programa anterior da nave (que lhe está subjacente) teria que ter data mais precoce, o mesmo acontecendo também, talvez, com estas barras decorativas no alteamento das paredes da capela-mor. Uma vez que a barra de enquadramento do Santiago é muitíssimo semelhante à usada no topo do *S. Roque* de Bravães que deve ter sido realizado entre as datas limite de 1512 e 1532, talvez estas barras decorativas tenham sido realizadas anteriormente ao *S. Tiago*.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: capela-mor (atrás do retábulo-mor): parede lateral do lado do Evangelho, parede fundeira e parede lateral do lado da Epístola. É possível que este programa de pintura mural da capela-mor tivesse apenas carácter decorativo uma vez que, através de uma lacuna na representação do *São Tiago* que se lhe sobrepõe, é possível ver pintura de barras aparentemente iguais às desta camada de pintura mural na fresta que lhe está subjacente. Assim sendo, só posteriormente, talvez por força das *Constituições Sinodais* do arcebispo D. Diogo de Sousa (c. 1506), se terá sentido necessidade de alterar este programa meramente decorativo, mandando pintar o orago ao centro da parede fundeira da capela-mor, obedecendo ao estipulado nessas *Constituições*. No entanto, este programa, aparentemente exclusivamente decorativo, poderá ter sido criado para ambientar imagem escultórica do orago.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: 2001-2004: Quadrifólio, no contexto de obras de conservação na igreja coordenadas pela DREMNN.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, negro e amarelo/ocre.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: este programa de barras decorativas desenvolve-se desde o nível do pavimento até ao da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS: É possível que este programa de pintura mural da capela-mor tivesse apenas carácter decorativo uma vez que, através de uma lacuna na representação de *S. Tiago* que se lhe sobrepõe, é possível ver pintura de barras aparentemente iguais às desta camada de pintura mural na fresta que lhe está subjacente, ou seja, subjacentes ao programa relativo a *S. Tiago*.

ICONOGRAFIA: não há programa figurativo.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: não há programa figurativo.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não há programa figurativo.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não existem por não haver programa figurativo.

4. PADRÕES DECORATIVOS:

Barras verticais de padrões vários e barra de entrelaçados que enquadra todo o programa de pintura decorativa da parede fundeira e que se repete horizontalmente no topo das paredes do lado do Evangelho e do lado da Epístola. Todas as barras evidenciam padrões ao gosto do gótico final/manuelino.

O motivo de entrelaçados que aqui ocorre é semelhante a um que também aparece em S. Pedro de Marialva e em Nossa Senhora da Fresta de Trancoso como Joaquim Inácio Caetano notou (CAETANO, 2001, p. 75).

5. HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6. LEGENDAS: não existem legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: O motivo de entrelaçados que aqui ocorre é semelhante a um que também aparece em S. Pedro de Marialva e em Nossa Senhora da Fresta de Trancoso como Joaquim Inácio Caetano notou (CAETANO, 2001, p. 75), o que nos indica a possibilidade de ter existido uma oficina trabalhando nesta zona interior, quer a norte, quer a sul do Douro.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: as barras e padrões decorativos usados, com motivos de laçaria e de grilhagens, todos ao gosto do gótico final ou ao modo das artes manuelinas, ocorrem também noutras artes como as da madeira (tectos de laçarias, por exemplo), a azulejaria, reixas de ferro, artes do couro, etc.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: oficina também activa em S. Pedro de Marialva, Nossa Senhora da Fresta de Trancoso, Capela do Divino Senhor da Fraga de Castro Vicente.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: uma vez que estas pinturas se encontram na capela-mor, a responsabilidade da encomenda deveria ser do abade, provavelmente, se a cronologia das pinturas que a seguir se propõe está correcta, Tomé Gonçalves.

CRONOLOGIA: hipotética: os motivos decorativos usados, de acordo com o gosto do gótico final/manuelino, permitem pensar que esta campanha de pintura mural poderá ter decorrido nos inícios do séc. XVI. Por outro lado, o facto de este programa, tanto quanto é possível avaliar, ser apenas decorativo e sem a figuração do orago poderá indicar que esta campanha poderá ter sido realizada antes das *Constituições Sinodais* de

D. Diogo de Sousa estarem em vigor, ou seja, que estas pinturas poderão ser anteriores a 1506, uma vez que estas *Constituições* determinavam a figuração do orago ao centro da parede fundeira, o que nesta campanha de pintura mural não se fez, tendo sido necessário fazê-lo mais tarde. No entanto, como já se referiu, este programa poderia ter sido criado para ambientar imagem de vulto do orago. Nesse caso, mais tarde, talvez por essa imagem se ter deteriorado, teria sido necessário proceder a nova campanha de pintura mural para o figurar. A cronologia que propomos para a pintura mural do orago, no entanto, não contradiz a que propomos para esta primeira campanha.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parte alteada das paredes da capela-mor por trás do retábulo-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: Quadrifólio (2004) (no contexto de obras de conservação na igreja da responsabilidade da DREMNN).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: branco, preto, amarelo, vermelho e azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: parte alteada das paredes da capela-mor. O alteamento destas paredes, aliás com paredes de muito menor espessura do que a das paredes originais, deve ter criado a necessidade de completar desta forma o programa de pintura decorativa executado anteriormente.

PROGRAMAS E TEMAS: trata-se de reduzido programa de carácter decorativo.

PADRÕES DECORATIVOS: esta campanha de pintura decorativa usa barras verticais sempre do mesmo padrão de *adamascado*, apenas se variando, de barra para barra, as opções de cor.

5.HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: estas barras usam sempre um padrão de *adamascado*. Motivo de *adamascado* é também usado na terceira camada de pintura mural da nave (barra de enquadramento no topo do *S. Longinos e Stephaton*, padrão no fundo do *S. Francisco*, barra vertical no registo mais baixo, do lado da Epístola). Embora os padrões a que se recorre nesta campanha de pintura mural da nave não sejam exactamente iguais a estes executados na parte alteada da capela-mor, parecem evidenciar o mesmo tipo de gosto (pelo *adamascado*), o que permite pôr a

hipótese de que estes dois programas não sejam muito distantes no tempo, ainda que não devam ter sido executados pela mesma oficina.

Este motivo de padrão de *adamascado* é igual ao que ocorre nas barras decorativas verticais e nos fundos do *S. Pedro* e *S. Paulo* na capela-mor da igreja de Santiago de Folhadela.

Outro paralelo para este padrão é o fundo do *Santo António* na nave da igreja de Nossa Senhora da Azinheira (Outeiro Seco, Chaves).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: como já se referiu existem paralelos para o motivo de *adamascado* aqui usado e os que ocorrem nos fundos do *S. Pedro* e *S. Paulo* na capela-mor da igreja de Santiago de Folhadela e no fundo do *Santo António* na nave da igreja de Nossa Senhora da Azinheira (Outeiro Seco, Chaves). Estas pinturas, ao que tudo indica, foram executadas pela mesma oficina que Joaquim Inácio Caetano designa por *oficina III do Marão*.

ARTISTA/OFICINA: para usar a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano, a *oficina III do Marão*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: o encomendador deve ter sido o abade da altura em que se realizou este pequeno programa, talvez, se a hipótese de cronologia das pinturas está correcta, Jorge Pires (cf. dados biográficos). Uma vez que este abade aqui não devia residir, sendo, ao que tudo indica, um homem do centro do país e detendo um outro benefício nessa região, é possível que encarregasse o seu capelão em Adeganha de tratar destes assuntos, ainda que sendo responsabilidade sua o pagamento das obras de manutenção e beneficiação da capela-mor.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos, dada a semelhança do motivo de padrão de *adamascado* usado por esta oficina com o que ocorre no *Santo António* na nave da igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco (apresentando este programa de pintura mural muitas semelhanças com o primeiro programa que ocorre na igreja de Santa Leocádia de Montenegro, este talvez anterior a 1513) e com o padrão que serve de fundo ao *S. Pedro* e ao *S. Paulo* na capela-mor da igreja de Santiago de Folhadela (este apresentando muitas semelhanças com a segunda camada de pintura mural na nave de Vila Marim, na capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe - datada de 1529 - e na Capela de S. Brás): este programa poderá ter ocorrido depois de 1513 e até aos anos trinta de quinhentos.

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom ainda que com lacunas.

RESTAUROS: Quadrifólio (2004) (no contexto de obras de conservação na igreja da responsabilidade da DREMNN)

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, amarelo/ocre e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta pintura é como que um *painel* apostado sobre camada de pintura mural anterior, ao centro da parede fundeira. Uma lacuna deixa ver a fresta pintada ao modo da *camada 1* da capela-mor e que está subjacente a este *S. Tiago*. É possível, como já referimos, que o primeiro programa de decoração da capela-mor fosse apenas de pintura decorativa. Posteriormente, talvez se tenha achado inadequado que a decoração da capela-mor fosse de carácter meramente decorativo e sem a representação do orago, como passou a ser expressamente determinado pelas *Constituições Sinodais* do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa (c. 1506). Ter-se-á, então, procedido ao entaipamento da fresta para se poder realizar esta representação do orago ao centro da parede fundeira, de acordo com tais determinações.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Tiago*.

ICONOGRAFIA: *S. Tiago Peregrino*

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Não se trata de desenho a partir do real; se a pretensão fosse essa teríamos que apontar dificuldades de tratamento anatómico e, conseqüentemente, no tratamento de panejamentos de que é exemplo o braço que segura o livro.

Recorre-se um pouco a efeitos de sombreado mas o volume é sobretudo sugerido pelo próprio desenho, por exemplo, o das pregas angulosas do manto.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Apontamentos de indicação paisagística (silhuetas de árvores de tratamento muito gráfico, tufo de erva e seixos maiores ou menores, dispersos aqui e ali pelo solo e nuvens no céu). Estes recursos de indicação paisagística – e da profundidade do espaço – são semelhantes aos usados pela oficina de *Bravães I*, na *capela-mor de Vila Marim I*, nos santos beneditinos de Pombeiro, em S. Martinho de Penacova, etc. Em Adeganha introduzem-se, no entanto, novos elementos como o tratamento do céu com nuvens.

O desenho é sumário.

O volume é indicado por alguns efeitos de claro-escuro no solo e seixos.

A profundidade do espaço é sugerida por uma sucessão de planos: Santiago/muro/paisagem árida com pedras, tufo de erva e silhuetas de árvores que pela sua dispersão, por aqui e por ali, reforçam a sensação dessa profundidade do espaço.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: a barra de enquadramento do Santiago, com motivo composto com base em quadriculado, ao modo de *ameias escalonadas*, é semelhante à usada na barra no topo do *S. Roque* da igreja de S. Salvador de Bravães (DGEMN, Boletim nº 10, 1937, fig. 26 e fig. 27) numa campanha de pintura mural que não deve ter sido realizada antes de 1511 nem depois de 1532 (BESSA, 2003, p. 757-781).

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são observáveis.

5. HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: há algumas semelhanças - mais no tipo de recursos usados do que no seu tratamento - entre esta oficina e a que laborou em *Bravães I*, na *capela-mor de Vila Marim I*, em S. Martinho de Penacova, santos beneditinos de Pombeiro, etc. Entendam-se estes paralelos como aproximações de gosto e não atribuições autorais.

A moldura de enquadramento do *S. Tiago* é muito semelhante à que se usou no *S. Roque* de Bravães (c. 1511-1532) (BESSA, 2003c, p. 757-781).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): tratando-se de encomenda para a capela-mor, a responsabilidade pela sua realização e pagamento deveria caber ao abade desta igreja como o arcebispado de D. Diogo de Sousa determinava nas suas *Constituições Sinodais* (c. 1506). Como a barra de enquadramento deste Santiago é relacionável com a que ocorria no *S. Roque* de Bravães, num programa que não deve ser anterior a 1511 nem posterior a 1532, e supondo que esta pintura terá cronologia semelhante, o abade de Adeganha que deverá ter tido a responsabilidade de pagar este programa deve ter sido Jorge Pires.

CRONOLOGIA: hipótese: como a barra de enquadramento deste *S. Tiago* é, como já foi referido, muito semelhante à usada no topo do *S. Roque* de Bravães (que deve ter sido realizado durante uma campanha de pintura mural cujas datas limite de feitura deverão ser 1511 e 1532), a cronologia destas pinturas deve ser semelhante.

CAMADA 4:

LOCALIZAÇÃO: topo das paredes alteadas da capela-mor (sobre pintura de barras decorativas realizada anteriormente).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: Quadrifólio (2004) (no contexto de obras de conservação na igreja da responsabilidade da DREMNN).

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, negro? Dada a localização desta banda de grotescos não nos foi possível analisá-la devidamente, assim como não nos foi possível sequer fotografá-la em pormenor.

PADRÕES DECORATIVOS:

Trata-se de uma banda de *grotescos* no topo dos alteamentos das paredes realizada sobre – e posteriormente, portanto- as barras verticais de motivos decorativos de campanha anterior.

HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, o encomendador deveria ser o abade, provavelmente, o já referido Jorge Pires.

CRONOLOGIA: hipótese: com base em critérios estilísticos: posterior às restantes campanhas mas ainda da primeira metade de quinhentos. Aliás, após os meados de quinhentos, este tipo de motivos parece ter deixado de estar em voga.

NAVE/ARCO TRIUNFAL:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: três registos na nave, na parede lateral do lado do Evangelho (junto ao púlpito).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as fotografias antigas existentes na DREMNN permitem verificar que houve grande perda cromática que não foi possível recuperar no restauro, o que dificulta até uma segura identificação dos temas representados.

RESTAUROS: Quadrifólio (2004) (no contexto de obras de conservação na igreja da DREMNN).

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: programa organizado em três registos na parede da nave do lado do Evangelho; se houve rodapé, este não se conservou.

PROGRAMAS E TEMAS: no **registo inferior** é possível identificar um *Descimento da Cruz* e, talvez, uma *Ressurreição* (ou uma *Missa de S. Gregório?*); no **registo médio** tratar-se-á de um *Cristo perante Pilatos* e de uma *Flagelação(?)* No **registo superior**, trata-se, talvez, de uma *Última Ceia*. O estado de conservação destas pinturas, mesmo depois do restauro, apenas permite identificar com segurança o *Descimento*. Se as outras hipóteses de identificação estiverem correctas, é possível que se tratasse de um programa relativo à *Paixão de Cristo*.

ICONOGRAFIA: o estado de conservação das pinturas não permite mais comentários.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Apenas é possível comentar o tratamento de panejamentos que caem em linhas paralelas ou são indicados com pregas em V de um modo bastante gótico e arcaico.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Não é possível comentar este aspecto deste programa de pintura, dado o estado de conservação destas pinturas.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: conservam-se trechos de barras de enquadramento separando horizontalmente os registos. Trata-se de um motivo para o qual não encontramos paralelo noutras pinturas murais portuguesas conhecidas até agora.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese: aspectos estilísticos (tratamento dos panejamentos e desenho de barras de enquadramento, por exemplo) e o facto de se tratar de programa anterior a todos os outros existentes na nave/arco triunfal, indicam uma data de feitura anterior ao séc. XVI, provavelmente do século XV. Na verdade, tanto quanto é possível avaliar, trata-se de gosto – se não de factura – muito mais arcaico do que o que é possível avaliar no fresco que acompanha o túmulo de Luís Eanes Madureira em Azinhoso que deve datar de meados do século XV.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: nave, do lado da Epístola

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável

RESTAUROS: Quadrifólio (2004) (no contexto de obras de conservação na igreja da DREMNN).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo/ocre, vermelho e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: pouco acima do nível do solo actual e até ao arranque dos vigamentos do telhado.

PROGRAMAS E TEMAS: ***S. Cristóvão***

ICONOGRAFIA: sem particularidades especiais.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Os restauradores pensaram ser possível que se trate apenas de trabalho preparatório, dada a sua monocromia e o facto de se conservarem traçados paralelos indicativos de sombreados - e de volume -, aparentemente para tratamento pictórico posterior. Por outro lado, o lado direito do *S. Cristóvão* foi mais extensamente cuidado, conservando-se apontamentos de estofado no manto que não ocorrem no lado esquerdo. Semelhantemente, deste lado, o Menino Jesus foi muito sumariamente tratado, apenas sendo mais cuidado o tratamento do rosto.

Manifestam-se preocupações de tratamento do volume e cuidou-se o tratamento dos rostos e da sua expressão tanto no *S. Cristóvão* como no Menino.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação da pintura não é possível comentar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra de enquadramento usando motivo de grillhagem ao modo gótico com semelhança, embora mais estreita e de desenho mais

simples, com barra que ocorre em Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco. Este paralelo de gosto que apontamos pretende comentar semelhança de gosto e não fazer uma atribuição autoral.

4.PADRÕES DECORATIVOS: há apontamentos de *adamascado* na parte esquerda do manto de S. Cristóvão.

5.HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6.LEGENDAS: não há.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: não é possível apontar paralelos exactos com outras pinturas, apesar das afinidades de gosto da barra de grillagem de enquadramento que aqui se usa com a que ocorre em Outeiro Seco.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. No entanto, e para a cronologia que propomos, tratando-se de pintura na nave, deveria ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese: critérios estilísticos e a anterioridade em relação a outros programas de pintura mural nesta igreja permitem supor que se trata de pintura dos inícios do séc. XVI.

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal do lado do Evangelho e do lado da Epístola e nave do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom

RESTAUROS: Quadrifólio (2004) (no contexto de obras de conservação na igreja da responsabilidade da DREMNN).

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, negro e amarelo/ocre.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: tanto quanto é possível avaliar, haveria pintura de padrões decorativos num registo inferior, sucedendo-se depois, em altura, dois registos. Este programa deveria, provavelmente, decorar totalmente o arco triunfal. A feitura de um novo arco, mais alto, provocou a destruição de parte considerável do programa. A parede em que se inscreve o arco triunfal deve ter sido alteada, razão pela qual, o topo do registo superior (*S. Longinos e Stephaton*) não

acompanha o perfil actual da cobertura. Não sobreviveu pintura de rodapé que, aliás, não devia existir porque havia altares encostados ao arco triunfal.

PROGRAMAS E TEMAS:

Arco triunfal do lado do Evangelho:

registo superior: *Stephaton e Longinos*

registo médio: *S. Francisco e Missa de S. Gregório;*

registo inferior: padrão decorativo.

Arco triunfal do lado da Epístola:

registo superior só se conserva pequena parte de barra de enquadramento de entrelaços igual à usada do lado do Evangelho;

registo médio: só se conserva pequena parte de, talvez, um *Martírio de S. Sebastião* (é possível perceber que houve camada de pintura subjacente e, portanto, anterior que foi raspada para permitir uma melhor aderência do reboco desta camada de pintura em que se inclui o *Martírio*);

registo inferior: barra decorativa vertical e motivo de padrão igual ao usado na mesma colocação do lado do Evangelho. Esta barra decorativa vertical é igual à usada sobre o *S. Longinos e Stephaton* e usa motivo também utilizado no fundo do *S. Francisco*.

Nave do lado da Epístola: *S. Bartolomeu*.

ICONOGRAFIA:

A representação no topo do arco triunfal do lado do Evangelho inclui um lanceiro com armadura e outra personagem com vestes, aparentemente, de judeu, esta última apontando para o topo do arco, onde talvez tivesse sido pintada uma Crucifixão, uma vez que aí subsistia (mas não se conservou), de facto, pintura posterior dedicada a esse tema (ROSAS, 1999, p. 39-40). Trata-se, talvez, de *Stephaton e Longinos*, o lanceiro e o portador do híssope, presentes na Crucifixão e que teriam reagido diferentemente a ela, Longinos convertendo-se e Stephaton permanecendo descrente. Se se trata, de facto, da representação deste tema, o que parece muitíssimo provável, esta pintura de Adeganha apresenta algumas particularidades curiosas: ambas as personagens são representadas com lanças, apresentando-se Longinos com elmo e armadura, enquanto Stephaton aparece representado com espessa barba negra e vestes de judeu (cf., por exemplo, *Painéis de S. Vicente*, MNAA). É bem possível que a intenção aqui manifestada tenha sido a de relacionar a descrença do portador do híssope com a recusa dos judeus em aceitar Jesus como Messias.

É possível que a escolha dos temas para o programa do arco triunfal do lado do Evangelho possa ter sido motivada pela intenção de demonstrar quão viva e actuante no quotidiano pode ser a fé cristã e a própria intervenção divina. De facto, Longinos e Stephaton, ambos presentes na Crucifixão, reagem diferentemente a ela, um convertendo-se e o outro permanecendo descrente; foi num momento de oração recolhida e de fé que S. Francisco recebeu os estigmas que tanto o tornaram próximo, aos olhos dos seus devotos, do próprio Cristo; a *Missa de S. Gregório* afirma a presença real de Cristo na Eucaristia à qual são convidados todos os cristãos. Terá sido o abade - ou o seu capelão - em Adeganha quem encorajou a organização deste programa?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho, o tratamento do volume e o tratamento dos fundos não manifestam qualquer intenção de representação a partir do real. Assim, quer o desenho, quer as indicações de volume são, poderá dizer-se, esquemáticos. Não se procuraram inserir as figuras representadas em enquadramentos paisagísticos, o que é particularmente notório, por exemplo, no *S. Longinos e Stephaton* que, acompanhando a Crucifixão, se prestariam a, pelo menos, a apontamentos a propósito do Calvário, aqui substituídos por um nível indicativo do solo e um padrão que Franklin Pereira propõe que possa ter sido inspirado em pontos de cozedura do couro (PEREIRA, 2004, p. 173-175).

O desenho, o tratamento de rostos e o do volume são muito mais sumários do que os evidenciados no *S. Cristóvão*, anterior. As preocupações de representação – e estéticas - destas duas oficinas eram certamente diferentes.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Os fundos usam cores lisas (amarelo indicativo do nível do solo) e padrões decorativos.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Utilizou-se considerável variedade de motivos nas barras decorativas: laçarias angulosas de duas fitas, barra de padrão de *adamascado* e barra com motivo de grilhagem ao modo gótico.

4. PADRÕES DECORATIVOS:

Esta oficina utiliza sistematicamente motivos de padrão (*adamascado*, estrelas, padrão possivelmente influenciado pelos trabalhos do couro) (PEREIRA, 2004, p. 173-175) nos fundos.

5. HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: existe semelhança de gosto pelos *adamascados* entre a barra de enquadramento no topo do *S. Longinos e Stephaton* e o motivo de padrão usado, por exemplo, como fundo no *S. Francisco* e as barras decorativas verticais realizadas após o alteamento da capela-mor. É, por isso, possível supor que esta campanha na nave e arco triunfal e a referida intervenção na capela-mor não sejam muito distantes no tempo.

Uma barra de laçaria com três fitas semelhante à barra desta oficina em Adeganha ocorre no *S. Sebastião* da capela do Divino Senhor da Fraga (Castro Vicente, Mogadouro; sobre essa pintura veja-se, por exemplo, AFONSO, 1985, pp. 211-218).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

Vários dos motivos usados quer em barras de enquadramento, quer em pintura de padrão e que ocorrem nesta campanha de pintura mural em Santiago de Adeganha foram desenvolvidos por outras artes coevas:

- os motivos de laçaria ocorrem também na azulejaria (RODRIGUES, 1996, p. 44, BESSA, 2004a, p. 171) e nas artes da madeira (tectos de alfarge, por exemplo) (BESSA, 2004a, p. 171);

- as grilhagens de motivos geometrizes tanto ocorrem nos lavores da pedra como nas reixas de ferro (BESSA, 2004a, p. 171);

- os motivos de *adamascado* tanto aparecem nos tecidos como no guadamecil (PEREIRA, 2004, p. 173-175);

- muitos dos motivos já referidos acima ocorrem também nos trabalhos do couro (PEREIRA, 2004, p. 173-175).

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: oficina também activa em S. Pedro de Marialva, Nossa Senhora da Fresta de Trancoso, Capela do Divino Senhor da Fraga de Castro Vicente.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): pelo que sabemos através das *Visitações* conhecidas, o pagamento destas pinturas deve ter cabido aos paroquianos.

CRONOLOGIA: Os motivos das barras de enquadramento e os motivos de padrão usados nesta campanha de pintura mural são muito característicos do gosto ao modo do gótico final e das artes ao modo manuelino, ocorrendo em vários suportes. Estes aspectos estilísticos permitem supor que esta campanha de pintura mural terá tido lugar nas primeiras décadas do século XVI.

CAMADA 4:

LOCALIZAÇÃO: nave/arco triunfal do lado do Evangelho e nave do lado da Epístola

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom ainda que com perdas cromáticas e possível avivar de contornos em época posterior à realização primeira destas pinturas.

RESTAUROS: Quadrifólio (2004) (no contexto de obras de conservação na igreja da responsabilidade da DREMNN).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, amarelo/ocre, negro e azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

Nave, do lado do Evangelho: três registos:

registo superior: *Natividade*;

registo médio: *Apresentação*;

registo inferior: *Epifania*.

Nave, do lado da Epístola:

registo superior: *Anunciação*.

Arco triunfal: desta campanha só subsistiu um registo inferior que inclui a representação de *Santa Catarina e Santo António com doador*.

PROGRAMAS E TEMAS:

Natividade/Apresentação/Epifania (nave, do lado do Evangelho);

Santa Catarina e Santo António com doador (registo baixo no arco triunfal do lado do Evangelho);

Anunciação (**registo alto na nave do lado da Epístola**).

ICONOGRAFIA:

As composições da *Natividade* e da *Epifania* parecem indicar que a *Natividade* ocorreu fora de muralhas mas a *Epifania* dentro da cidade. Como Lúcia Cardoso Rosas notou, a representação do burro zurrando tem paralelo na *Natividade* da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Cascais, atribuível ao círculo de Gregório Lopes, na tábuca da Igreja da Graça de Torres Vedras e na *Natividade* de Piero della Francesca (National Gallery, Londres) (ROSAS, 1999, p. 40). Estas alterações de pormenores cenográficos entre a *Natividade* e a *Epifania* (fora e dentro de muralhas, vaca e burro mansamente juntos na *Natividade* e separados e estando o burro a zurrar na *Epifania*) estão, provavelmente, na sequência de uma linguagem de significados que Carlos Alberto Ferreira de Almeida estudou. (ALMEIDA, 1983 a, p. 4-7 e 14-15, especialmente). Assim, e para usar as palavras de Lúcia Cardoso Rosas, “Desde muito cedo na Idade Média, já no século XI,

o burro começa a ser associado à estultícia dos judeus. Nos finais da época medieval o anti-semitismo começa a estar presente na representação do Presépio. A partir do gótico internacional, o burro distancia-se, figura-se a comer ou revoltado, enquanto o boi, que simboliza o povo de Deus, se aproxima e mostra reverente.” (ROSAS, 1999, p. 40).

Repare-se que este programa da *Infância* se refere a importantes datas do calendário litúrgico: Natal (24/25 de Dezembro), Epifania (6 de Janeiro) e Apresentação do Menino Jesus no Templo/dia de Nossa Senhora das Candeias (2 de Fevereiro), pelo que parece ter tido motivação narrativa e de evocação desses momentos do ano litúrgico. Na verdade, no corpo desta igreja ficavam, assim, a existir dois programas dedicados aos dois mais importantes ciclos litúrgicos do ano, este, tratando da *Infância de Jesus* (cujas festas se comemoram nos inícios do ano) e o programa, de data anterior, dedicado ao ciclo da *Paixão* (que se comemora na Semana Santa).

Na *Apresentação* existe apontamento de clérigo orante, colocado entre os dois clérigos mais próximos do altar, assim como se figura um outro, atrás deles, em espaço exíguo (tão exíguo que quase só foi possível representar-lhe o rosto, não se podendo mostrar-lhe o corpo e nem sequer as mãos). Estes dois clérigos - que supomos serem doadores, uma vez que um deles, representado de perfil, se apresenta como orante - apresentam-se tonsurados e com vestes austeras, contrastando com os outros dois que presidem à *Apresentação*. Estas duas figuras, uma delas, de resto, muito sumariamente tratada, parecem corresponder a uma decisão de inclusão posterior a um primeiro delinear do tema. Se assim não fosse, como explicar a exiguidade do espaço que ocupam? Um clérigo doador fez-se representar, ajoelhado e em oração, junto de *Santa Catarina* e de *Santo António*.

Como já foi referido, segundo o *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo Infante D. Henrique*, era então (1537) abade de Santiago de Adeganha Jorge Pires, natural de Penela, abade também de Santa Maria de Ancião e cuja provisão por via de anexação da igreja de Santiago de Adeganha, dada pelo papa Leão (X), data de 1517 (ADB, RG, Lº 323, fol. 155).

Em 1542, aquando da realização do Tombo desta igreja (ADB, Caixa 238, nº 20 e RG, Lº 6, fol. 194 e seguintes), era seu abade Jorge Pires de Figueiredo (o mesmo Jorge Pires que assumira a função de abade em 1517 e que ainda é referido em 1537?) e eram clérigos de missa nesta igreja, seus capelães, portanto, Gonçalo Afonso e *Anes Gonçalles*. Serão estes os clérigos doadores deste ciclo de pintura mural que se fizeram

representar na *Apresentação* (os dois clérigos tonsurados e com vestes austeras já referidos) e um deles na *Santa Catarina e Santo António*? Na verdade, esta última cena, na qual claramente se figura um clérigo doador, como é indicado pelo facto de se fazer representar ajoelhado e de mãos postas em gesto de oração, não se conservou inteiramente, razão pela qual nos poderemos questionar se também aqui se teriam feito representar os mesmos dois clérigos doadores figurados na *Apresentação*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Nesta campanha de pintura mural sente-se intenção de representação a partir do real, quer no desenho e apontamentos de claro-escuro indicativos dos volumes, quer no tratamento dos fundos indicativos dos cenários em que teriam decorrido as cenas. Fazem-se também tentativas de representação perspectiva. No entanto, quer o desenho (no seu entendimento das anatomias, por exemplo), quer o tratamento dos volumes e do espaço, quer o próprio tratamento dos fundos evidenciam fragilidades de execução. No entanto, sente-se que se devotou considerável atenção ao tratamento dos rostos e de roupagens, bem como à composição geral de cada cena representada. Assim, na *Natividade* e na *Apresentação*, tenta-se que o Menino seja colocado no centro da composição, tentando-se também que as linhas orientadoras da composição tenham como ponto de convergência o Menino. O rosto do clérigo doador que acompanha a Santa Catarina e Santo António é bem personalizado, muito diferente do das personagens sacras do restante programa, pelo que se sente aqui clara intenção de retrato.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O trabalho desta oficina evidencia preocupações cenográficas. A *Natividade* e a *Epifania* evocam enquadramentos de exterior, incluindo-se uma muralha e um coberto de colmo, assim como a vaca e o burro que, na *Natividade*, comem juntos e mansamente na mesma manjedoura, estando, na *Epifania*, a vaca e o burro separados e voltados em sentidos opostos e estando o burro com a cabeça erguida e zurrando. A composição destas duas cenas parece indicar que a *Natividade* ocorreu fora de muralhas mas a *Epifania* dentro da cidade. Também a *Santa Catarina e Santo António com doador* servem de pretexto à inclusão de apontamentos de paisagem, neste caso, um muro por detrás dos santos, atrás do qual se divisa arvoredo com folhagem *impressionista* em tons de ocre e verdes, uma solução de indicação da profundidade do

espaço à qual se recorreu intensamente pelo menos nos primeiros decénios de quinhentos.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de enrolamentos e barras de cores lisas.

4.PADRÕES DECORATIVOS: recorre-se a motivos de adamascado nas vestes.

5.HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6.LEGENDAS: acompanhando o Santo António: “ATONO”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: o tratamento das árvores no apontamento de paisagem que serve de fundo a *Santa Catarina e Santo António com doador*, com sua folhagem *impressionista* em tons de ocres e verdes é bastante semelhante ao que foi feito nas pinturas na parede fundeira da capela-mor da igreja de Santo Isidoro/Marco de Canaveses. Há também semelhanças entre estas pinturas em Adeganha e em Santo Isidoro no desenho do *Menino*. O mesmo se passa com certas opções de tratamento das vestes (decotes quadrados dos vestidos, deixando ver camisa branca de decote redondo) e da maneira de colocar o manto (colocado sobre um ombro mas deixando a descoberto o outro) que são também semelhantes em Adeganha e Santo Isidoro, embora a qualidade geral das pinturas tal como hoje se conservam nestas duas igrejas seja bastante diferente. Os paralelos que apontamos devem ser entendidos como paralelos de gosto e não como atribuição autoral.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

Lúcia Cardoso Rosas chama a atenção para a figuração do burro que zurra com a cabeça erguida, opção também seguida na *Natividade* da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Cascais, atribuível ao círculo de Gregório Lopes, na tábuia da Igreja da Graça de Torres Vedras e na *Natividade* de Piero della Francesca (National Gallery, Londres) (ROSAS, 1999, p. 40).

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL):

Quando o Arcebispo D. Duarte e os cónegos da Sé de Braga ordenaram a realização do *Tombo* desta igreja (1542), aparentemente, ela era servida por dois clérigos que aí faziam residência. Este pormenor é curioso porque não só aparece um doador associado à representação de *Santa Catarina e Santo António* como é possível que tenham sido incluídos dois doadores na *Apresentação*. Tratar-se-á destes dois clérigos referidos em 1542? Quando terão eles sido confirmados na cura de almas, ainda nos anos trinta, a cronologia provável destas pinturas?

A este propósito, transcrevo apenas um pequeno extracto de um traslado posterior deste *Tombo* em que se revelam o nome do abade e o destes dois clérigos residentes:

“(…) *A vos goncallo Afonso capellao da igreja de santiago dadeganha he anes gonçalles cllerigos de missa saúde hen deos facouos a saber como me hemviou ha dizer yorge pires de figejredo abbade da dita ygreja de santiago (…)*” (ADB, RG, Lº 6, fol. 194).

Deste documento parece poder depreender-se que existia então um abade, sendo a cura de almas efectivamente assegurada pelos dois clérigos de missa residentes. Fosse este abade ou não o mesmo Jorge Pires citado em documentação anterior, não devia residir em Adeganha, fosse por ter outro benefício distante ou por outra qualquer razão, pelo que tinha nomeado dois capelães para o serviço religioso da paróquia. Talvez este facto explique a ocorrência de clérigos doadores em pinturas da nave. De facto, o cuidado da capela-mor caberia ao abade da igreja. Os capelães residentes e que efectivamente se ocupavam da *cura de almas* poderiam, então, encomendar para a nave, tal como os paroquianos.

CRONOLOGIA:

Dadas as semelhanças entre certos detalhes nestas pinturas em Adeganha e nas da capela-mor da igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses, Porto) tais como a forma de colocar o manto, os decotes *quadrados* dos vestidos sobre camisas de decote redondo e as árvores de folhagem *impressionista* em tons de ocre e verde, é possível que a sua cronologia não seja muito diferente (as pinturas de Santo Isidoro estão datadas de 1536).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

ALMEIDA, Fortunato de, 1971 – *História da Igreja em Portugal*, vol. IV, Livraria Civilização Editora, Porto-Lisboa, p. 111.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, cx. 238/20

ADB, RG, Lº 6, fol. 194-195vº.

ADB, RG, Lº 304 (*Censual das Igrejas e Benefícios*, fols. 70 vº a 111vº).

ADB, RG, Lº 323 (*Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique*), fol. 155.

ADB, RG, Lº 335, fol. 113 vº (cópia do *Censual* de D. Frei Baltasar Limpo feita no tempo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires).

ADB, RG, Lº 332 (*Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa*), fols. 41 e 42.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Belarmino – *Pinturas Murais Seiscentistas em Capelas do Distrito de Bragança*, “Brigantia”, vol. 5, fasc. 1, Bragança, 1985, pp. 211-218.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 9-17.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1983 a – *O Presépio na Arte Medieval*, Porto, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BESSA, Paula, 2004 – *Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, “Monumentos”, nº 20, p. 169-173.

BESSA, Paula, 2006 - BESSA, Paula, 2005 b - *Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, “Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação”, Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, p. 441-460.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 75.

PEREIRA, Franklin, 2004 – *As Pinturas a Fresco e a sua Relação com os «Couros de Arte»*, “Monumentos”, nº20, p. 173-175.

QUADRIFÓLIO, 2004 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais e Retábulos*, “Monumentos”, nº20, p. 176-178.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplos dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 44.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização. Séculos XII-XVI*, Porto, p. 39-40.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1. ANTIGAS: Arquivo da DRMNN, Arquivo Quadrifólio

ALGOSINHO – Igreja de Santa Maria

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria de Algosinho

LOCAL: Algosinho, Mogadouro, Bragança

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: destacadas em dois painéis colocados de um e outro lado do arco triunfal, *Santa Catarina de Alexandria* do lado do Evangelho e *S. Bartolomeu* do lado da Epístola.

Antes do destacamento a *Santa Catarina de Alexandria* encontrava-se na parede do arco triunfal, do lado da Epístola e o *S. Bartolomeu* na mesma parede mas do lado do Evangelho.

Registamos aqui a sua descrição no Boletim “Monumentos – Conservação de Frescos”, em 1961: “*Decoravam a parede em que se abre o arco do altar-mor desta rústica igreja românica dois frescos, estranhos pela simplicidade da sua interpretação um tanto erudita, a lembrar as composições de alguns retábulos catalães em que os elementos decorativos e figurativos se distribuem ao lado do painel central, historiando cenas da vida da Virgem ou da vida dos Santos.*

Aqueles dois frescos representam Sta Catarina e S. Bartolomeu. Sta Catarina, fig. 31, com o seu atributo (...). Ao lado direito, em dois edículos sobrepostos, mostram-se duas cenas do seu martírio. É de notar a cercadura cordiforme e a folha angulosa que ornamenta o friso exterior e que são elementos típicos das molduras arquiteturais que fazem parte integrante dos retábulos espanhóis.

S. Bartolomeu, fig. 32, tem as mesmas características, sendo de notar nesta pintura, menos danificada, o volume e movimento das roupagens, e o desenho largo dos cabelos e das barbas (...). (Monumentos, 1961, nº 106, p. 16).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja paroquial:

“*Terra de Miranda annexas in perpetuum: (...) Algoselho a crasto dauellãas (...)*” (ADB, RG, Lº 330, fol. 107).

“*Terra de mjranda anexas imperpetuum: (...) alguoselho a crasto Dauelaãs (...)*” (PIMENTA, 1941, p. 155)

(Não aparecem confirmações para esta igreja no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* talvez por ser anexa ao mosteiro de Castro de Avelãs).

ARCO TRIUNFAL:

CAMADA 1:

Nota: No painel de pintura destacada que contém a representação de Santa Catarina parece haver evidência de pequena parte de uma camada de pintura mural subjacente, portanto, anterior (cf. parte inferior do painel).

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: a *Santa Catarina de Alexandria* encontrava-se na parede do arco triunfal, do lado da Epístola e o *S. Bartolomeu* na mesma parede mas do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: mau.

RESTAUROS: antes de 1961 (durante campanha de obras coordenada pela DGEMN).

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo/ocre, vermelho, negro e azul (?).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a *Santa Catarina de Alexandria* encontrava-se na parede do arco triunfal, do lado da Epístola e o *S. Bartolomeu* na mesma parede mas do lado do Evangelho (BOLETIM MONUMENTOS, nº 106, fig. 29). Tudo parece indicar que estes frescos eram organizados ao modo de retábulos para ambientarem *altares de fora* – painel central, edículas laterais, num esquema de organização que ocorre em retábulos catalães e de proveniência aragonesa no séc. XV (ROSAS, 1999, p. 35).

PROGRAMAS E TEMAS: *Santa Catarina de Alexandria* e *S. Bartolomeu*. Dada a sua localização deveriam acompanhar altares laterais, os *altares de fora* tantas vezes referidos em *Capítulos de Visita* do séc. XVI.

ICONOGRAFIA: associava-se uma figuração de carácter representativo de *Santa Catarina* com edículas dispostas verticalmente e com programa narrativo a propósito da santa.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

Nota: o comentário a estas peças assenta mais na análise das fotografias da DREMNN e nas publicadas no *Boletim da DGEMN- Monumentos-Conservação de Frescos*, nº 106, e *Boletim da DGEMN- Monumentos- Igreja de Algosinho, Mogadouro*, nº 126 do que na análise do que se conserva uma vez que houve grande degradação destas pinturas desde então.

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Cuidado tratamento do rosto de *Santa Catarina*. A Santa é representada com coroa, atributo dos santos mártires, e, no caso de Santa Catarina, justificada ainda por ser considerada filha do rei de Chipre. Os pormenores de vestuário são cuidados, procurando-se, provavelmente, caracterizar a sua alta linhagem, figurando-se colar e manto debruado com faixa de pedrarias debruada por orla com duas fiadas de pérolas.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

No desenho dos muros por trás da Santa Catarina tenta-se um tratamento perspectivo. Foram representadas folhagens atrás dos muros, o que reforça a sensação de profundidade do espaço pela sucessão de planos.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

A representação de Santa Catarina era rodeada por fina barra de *encordado* e acompanhada lateralmente por barra figurativa com, pelo menos, duas cenas evocativas da lenda da santa, talvez ao modo de *edículas*. Assim, do lado direito, no registo alto, representou-se *martírio da santa entre duas rodas* (ROSAS, 1999, p. 35) e, no registo baixo, figurou-se a sua decapitação. É provável que, simetricamente, do lado esquerdo do observador acontecesse o mesmo, do que parece ser possível ver vestígios. A representação da Santa e as *edículas* eram ainda enquadradas por barra com folhagens enroladas, ao modo do que acontece nas pinturas da capela-mor da igreja de Meijinhos (Lamego) ou acompanhando a Santa Margarida em Sernancelhe (segunda intervenção de pintura mural). Note-se, no entanto que a composição de folhagens enroladas em Algosinho não parece ser exactamente igual a essas outras que referimos; testemunha um mesmo tipo de gosto.

A observação do *S. Bartolomeu*, em muito pior estado, não permite grandes conclusões: os enquadramentos parecem semelhantes, pelo que parece obra da mesma época da Santa Catarina e, no entanto, todos os pormenores figurativos relativos à representação do santo e que é possível observar parecem mais arcaicos e, aparentemente, de outra mão (rosto de S. Bartolomeu, muros do fundo, desenho do diabo acorrentado).

4. PADRÕES DECORATIVOS: no estado de conservação das pinturas não é possível comentar este aspecto.

5. HERÁLDICA: inexistente.

6. LEGENDAS: inexistentes.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR: hipótese: dada a sua localização, a responsabilidade da encomenda deveria caber aos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipotética: com base em critérios estilísticos: anos trinta ou quarenta de quinhentos: o decote quadrado do vestido de Santa Catarina, deixando ver camisa de decote em bico, lembra, por exemplo, pormenores idênticos na *Nossa Senhora com o Menino* na igreja de Santa Maria de Corvite, pintura esta que deve ser anterior a 1548 (cf. ficha respectiva). Por outro lado, as barras com folhas enroladas que enquadram a Santa Catarina lembram idêntica solução nas pinturas já referidas de Sernancelhe e de Meijinhos (note-se que não estamos a fazer uma atribuição autoral), pinturas estas que supomos, também, da segunda metade dos anos trinta ou dos anos quarenta de quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

ALMEIDA, Fortunato de, 1970 – *História da Igreja em Portugal*, vol. 4, p. 111.

PIMENTA, Rodrigo, 1941 -*Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VI-nº3, 1941, p. 97 – 178.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 330, fol. 107.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 37-43.

FERNANDES, Paulo Almeida, 2002 - *Arcaísmo e Inovação nos Frescos da Matriz de Algosinho (Mogadouro)* in “Brigantia”, Bragança, vol. XXII, nº 1/2, p.209-221.

MOURA, Abel de, 1961 – *Conservação de Frescos*, “Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais”, nº 106, p. 16 e figuras 29-32.

“Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Monumentos – Igreja de Algosinho - Mogadouro”, 1972, nº126.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 42.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária - Análise e Caracterização – Séculos XII-XVI*, Porto, p. 35.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: Arquivo da DREMN

“Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Monumentos – Igreja de Algosinho - Mogadouro”, nº 126, 1972

MOURA, Abel de, 1961 – *Conservação de Frescos*, “Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais”, nº 106, fig. 29, 31 e 32.

ANSIÃES – Igreja de S. Salvador e Castelo

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Salvador de Ansiães

Castelo de Ansiães

LOCAL: Ansiães, Carrazeda de Ansiães

Registamos aqui o comentário de Vergílio Correia relativo à pintura que deveria ter existido na igreja de S. Salvador de Ansiães:

“A ruína das igrejas, conduziu naturalmente, pela desaparecimento dos telhados, à desaparecimento das pinturas murais que as decoravam, sendo porém de notar a resistência das argamassas coloridas após muitos anos de exposição ao tempo, como se pode examinar nos templos românicos dos castelos de Anciães e Numão.”
(Monumentos, Lisboa, DGEMN, 1937, nº 10, p. 19; sublinhados nossos).

Tal como então, ainda hoje é possível verificar a existência de fragmentos de reboco colorido na igreja de S. Salvador de Ansiães, particularmente no tardo do arco triunfal. Mas é tudo. Razão pela qual não procederemos a mais comentários.

Apenas lembramos alguns aspectos relativos aos direitos de padroado desta igreja - que investigámos -, uma vez que a encomenda de pintura mural na capela-mor –que deve ter existido – deveria ser da encomenda do padroado ou dos abades por ele apresentados. Segundo o *Censual de D. Diogo de Sousa*, esta igreja, aliás tal como a de S. João, era da apresentação dos fregueses (ADB, Lº 330, fol. 104vº). No entanto, em 1525, D Diogo de Sousa confirma nesta igreja um reitor e vigário da apresentação *In solidum* pelo rei (ADB, Lº 332, fol. 289). Porém, na cópia tardia deste *Censual* existente no Arquivo de Guimarães regista-se o seguinte : “(...) *Dos frejgueses Da ditta Igreja Este san salvador he Da apresentação in soljdum Dos arcebispos de bragua como consta dos Registos Do arçebispo Don Fernando da guerra E não dos fregueses (...)*” (BTH, vol. VIII, nº 3-4, p. 151).

*

DESIGNAÇÃO: Castelo de Ansiães.

LOCAL: Ansiães, Carrazeda de Ansiães.

LOCALIZAÇÃO DA PINTURA: a pintura mural que se conhece no castelo de Ansiães é a que se encontra no tardo de arco de portal. Trata-se da única pintura mural que conhecemos na região Norte em edifício civil e, provavelmente, da época de que nos ocupámos. Contudo, o actual estado de conservação desta pintura não permite sequer uma identificação temática.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: BTH, vol. VIII, nº 3-4, p. 151.

2.INÉDITAS:

ADB, cx. 283/10.

ADB, RG, Lº 2, fls 271 a 273.

ADB, Lº 330, fol. 104vº.

ADB, Lº 332, fol. 289.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, p. 17 e 19.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: desconhecidas.

ARCOS DE VALDEVEZ – Capela da Praça

DESIGNAÇÃO: Capela de João Domingues ou Capela da Praça, Arcos de Valdevez.

LOCALIZAÇÃO: Capela de João Domingues ou Capela da Praça, Arcos de Valdevez.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor e nave.

*

Actualmente, apenas se conservam fragmentos de pintura mural, muito menos do que Félix Alves Pereira pôde ver no verão de 1901 ou do que as mais antigas fotografias existentes no Arquivo da DGEMN testemunham. Por esta razão, não seguiremos a ficha analítica que usamos habitualmente.

Félix Alves Pereira, no seu estudo de 1916 dá-nos conta do que pôde observar e dos resultados do seu estudo sobre esta capela:

“No verão de 1901 (...). Nas paredes internas do edificio aderem ainda, por pedaços, camadas de estuque antigo; num ponto e em uma das mais profundas crostas vê-se a cabeça de um bispo, desenhada a fresco, com traços negros e vermelhos e reveladora de muita antiguidade. Mais tarde outras pinturas idênticas se descobriram, que ocupavam também as paredes internas da ermida, tanto de um lado como de outro, não faltando legendas com caracteres de alemão minúsculo, o que as data do séc. XV-XVI. À data em que escrevo [1916], ignoro o estado em que se encontra o interior da velha ermida; sei apenas que, depois de ter sido armazém, é estação do Corpo de Bombeiros. (...) A capela de D. João Domingues data do período de transição do XIV para o XV séc.; a manda ou testamento deste dom abade de Sabadim tem a data de 5 de Janeiro de 1410 (D. João I), e nesse documento dispõe o instituidor que o seu corpo seja enterrado na sua capela dos arcos (de val) de vez, que aí construira e no moimento, que lá estava [O lugar dos Arcos junto ao rio de Vez só foi feito vila por carta de 4 de Julho de 1518 (D. Manuel), continuando a pertencer à freguesia de Guilhafonxe. As notícias do texto foram por mim extractadas de um manuscrito existente no cartório da igreja de Sabadim. Aí se continha um traslado do Tombo da capela, o qual vinha a ser a descrição ou registo dos bens desta instituição. O seu original, ou talvez cópia, também fazia parte de um processo que correu sob a alçada do desembargador Tomé Pinheiro daVeiga, cuja sentença traz a data de 22 de Agosto de 1625. Era

administrador da capela Francisco de Sousa. A provisão real respectiva é datada de 4 de Outubro de 1619].

(...) A instituição da capela da Praça foi de três capelães a quem incumbia cantarem todos os dias três missas, uma pela alma dos reis e duas pela do instituidor, como lhes fosse determinado por ele próprio, ou por João Lourenço Bubal, cavaleiro, aio do infante D. Dinis, ou por D. João do Mato, prior de S. Martinho do Crasto, com sessenta libras cada um para seu mantimento, dez para a cera, e um ochavo de trigo para hóstias. À segurança destas soldadas, deixava D. João Domingues grande cópia de casais, herdades, uma quinta, devesas, soutos, chousas, vinhas e bacelos, quer no território de Valdevez, quer no de Ponte do Lima, permitindo aos testamenteiros que emprasassem as terras a leigos e lavradores de boa fama, mas não a fidalgos, nem poderosos e nunca em mais de três vidas.

(...)Mas dispunha ainda o citado testamento que, se os bens da capela renderem tanto que pudessem manter quatro capelães, assim se cumprisse, ficando o que fosse justo para mantimento e vestido do administrador.

Não havendo porém para quatro capelães, nem para três, então apartar-se-ia a quinta parte do que a capela rendesse até a quantia de 20:000 riais, de que o administrador haveria de quinto 4:000 riais. E daí para cima até à quantia de 100:000 riais, mil. «Em maneira que de cem mil haverá doze mil riais e o mais que ficar se despenderá em missas e no que o dito compromisso declara», etc.

(...) Mas em grosso códice, que pertence ao cartório da freguesia de Nossa Senhora do Vale, encontram-se referências à Capela da Praça e dele transcrevo a seguinte série de administradores, realmente notável em um instituição aparentemente modesta, como foi a desta capela de carácter eclesiástico sim, mas não monástico.

Lista dos administradores da capela:

1410 – D. João Domingues, abade de Sabadim.

1480 – João Álvares Casson [O apelido Cação pertence à aristocracia alto-minhota, segundo me informa o Sr. Cunha Brandão, ilustre linhagista do Alto-Minho e distinto sócio da Associação dos Arqueólogos].

1502 – Gonçalo Anes Casson.

1523 – Vicente Álvares Casson.

1524 – Sebastião Casson.

1580 – Gaspar Casson.

1617 – Francisco de Sousa.

1620 – Anna Casson [acrescenta o seguinte esclarecimento: Ana Casson neta de Gaspar Casson e Francisco de Sousa seu bisneto. Donde concluo que houve inversão na lista com estes dois nomes, o que aliás se verifica nas fontes de que me servi].

1640 – Isabel Ferias.

1650 – António de Caldas.

1670 – Francisco de Sousa Lobato.

1731 – D. Leonor, mulher de Inácio Postrella (Perestrelo?)

1780 – Francisco Manuel Postrella (sic) (...)” (PEREIRA, 1916, p. 244-250).

A propósito do que seria, no século XV, e até ao seu fim, o lugar dos *Arquos de Vez*, F. A. Pereira, usando o tombo dos bens da capela de João Domingues, faz os seguintes comentários reveladores da importância, do ponto de vista do edificado, desta capela:

“(…) ainda no fim do século XV, a futura vila manuelina não passava de um agrupamento miserável de casas e boticas alpendradas em redor da ermida de D. João Domingues, ermas na roda do ano, excepto por ocasião da célebre feira do Ladario, em uma das quais, tam modesta que era colmaça, residia o primeiro administrador, João Álvares Cação. (...)” (PEREIRA, 1916, p. 251).

Também Vergílio Correia se referiu às pinturas murais existentes nesta capela:

“Na primeira [capela de João Anes], entre outras figuras distinguem-se nitidamente a cabeça de um bispo (...)” (CORREIA, 1921, p. 10). Vergílio Correia considerava estas pinturas como sendo o século XVI (CORREIA, 1921, p. 10).

*

A avaliar pelas fotografias antigas existentes no Arquivo da DGEMN, várias intervenções de pintura mural terão ocorrido nesta capela, em épocas diferentes e por diferentes oficinas. O que é visível nessas fotografias e *in situ* indica diversas campanhas de pintura mural realizadas em vários momentos do século XVI.

Nas fotografias da DGEMN é visível um *Pentecostes*, para além do *Santo Bispo* referido quer por Félix Alves Pereira, quer por Vergílio Correia.

A avaliar pelas fotografias da DGEMN, o *Santo Bispo* lembra o *S. Brás* de Corvite quer no desenho e modelação do rosto, quer no do terminal do báculo. Se a nossa percepção estiver correcta, poderia tratar-se de obra da *oficina das Volutas*, talvez dos anos quarenta de Quinhentos. Trata-se apenas de uma hipótese.

*

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 54-57.

CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, p. 10.

PEREIRA, Félix A., 1916 - *Pinturas parietais em capelas mediélicas*, “Archeologo Português, vol. XXI, p. 244-251.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS:

Arquivo da DGEMN

ARNOSO – Igreja de S. Salvador

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Salvador de Arnoso

LOCAL: freguesia de Santa Eulália, Arnoso, Vila Nova de Famalicão

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAI: *in situ*: arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: na altura em que foram realizadas as pinturas murais aqui existentes, tratava-se de igreja paroquial da apresentação do mosteiro beneditino de Pombeiro. Vale a pena transcrever toda a informação coligida por Avelino de Jesus da Costa relativamente a S. Salvador de Arnoso:

“Arnoso-Mosteiro (Divino Salvador), incorporada na freguesia anterior [de Santa Eulália de Arnoso]. –**1320** [*Catálogo das Igrejas*], «Ecclesia de Arnoso ad ducentas libras». –**1372** [*A-V. – Rationes Decimarum Lusitaniae*, Collect. 179], «Ecclesia Sancti Salvatoris d Arnoso in primo termino XV libras». –**1400**, «Sam Salvador d Arnosso» (1º Most., fl. 76). –**1528** [*Livro dos Benefícios e Comendas*], **1520 e 1551**, **“Sam Salvador d Arnoso anexa a Pombeiro** (fl. 8, e CDS [*Censual de D. Diogo de Sousa*], fl. 76 v., e CBL [*Censual de D. Frei Baltasar Limpo*], fl. 23. **Esta anexação foi feita por D. Afonso IV em 1370**. Na segunda metade do séc. XVI passou para o Mosteiro dos Jerónimos. (...) No ano de 1890 ainda era freguesia civil independente: «Arnoso-Mosteiro (O Salvador)». Eclesiasticamente, foi freguesia com pároco próprio até 1853. De 1854 a 1919, continuou a ser freguesia, mas o pároco era o mesmo de Arnoso (Santa Eulália). Em data posterior foi incorporada na última, formando uma só freguesia com ela , mas mantém-se a igreja românica do antigo mosteiro.” (COSTA, 2000, p. 31-32)
Segundo a visitação de 1548, era vigário desta igreja frei Vasco Fernandes de Pombeiro e seu capelão Pero Annes. Então rendia três mil reis e tinha quatro fregueses. (ADB, *Visitas e Devassas*, Lº 190-A, fol. 3)

*

ARCO TRIUNFAL:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal (lacunas na camada de pintura mural posterior a esta e que se lhe sobrepõe permitem ver trechos de padrão decorativo e de barras de enquadramento desta camada anterior de pintura mural).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável

RESTAUROS: antes de 1959 (DRMNN).

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, preto e branco.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: uma vez que apenas é visível um pequeno fragmento, não é possível avaliar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS: uma vez que apenas é visível um pequeno fragmento, não é possível avaliar este aspecto.

ICONOGRAFIA: uma vez que apenas é visível um pequeno fragmento, não é possível avaliar este aspecto.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: uma vez que apenas é visível um pequeno fragmento, não é possível avaliar este aspecto.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: uma vez que apenas é visível um pequeno fragmento, não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Barras de enrolamentos muito semelhantes no desenho aos da *nave de Vila Marim I*, S. Nicolau/Marco de Canaveses (*Santo Antão* na nave do lado do Evangelho), Valadares/Baião, Covas do Barroso, como notou Joaquim Inácio Caetano (CAETANO, 2001, p.24).

4. PADRÕES DECORATIVOS:

Padrão de motivos florais de 4 pétalas redondas (a negro) separados entre si por pontilhado a vermelho.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer representação heráldica.

6. LEGENDAS: não é visível nenhuma legenda.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: enrolamentos muito semelhantes no desenho aos da *nave de Vila Marim I/Vila Real*, *painel* na nave da igreja de S. Nicolau/Marco de Canaveses/Porto, do lado do Evangelho (*Santo Antão*), capela-mor de Valadares/Baião, primeira intervenção nas paredes laterais da nave da igreja de Covas do Barroso/Montalegre (CAETANO, 2001, p. 16-25).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: aqui deve ter trabalhado, muito provavelmente, a mesma oficina que trabalhou também na *nave de Vila Marim I*, em Valadares/Baião, S. Nicolau/Marco de Canaveses e Covas do Barroso para a qual Joaquim Inácio Caetano propõe a designação de *oficina I do Marão* (CAETANO, 1999, p. 24).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. Contudo, o facto de esta oficina intervir nesta igreja (S. Salvador de Arnoso), assim como em Vila

Marim, ambas do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro, locais tão distantes um do outro, levanta hipóteses interessantes quanto à origem da encomenda: tratar-se-á, também nestes casos precoces, de escolhas de artistas feitas a partir deste mosteiro ainda que, nesta localização o pagamento devesse ser feito pelos paroquianos? (cf. BESSA, 2003 c, p. 67-95 e BESSA, 2005 d).

CRONOLOGIA: séc. XV (cf. ficha relativa a Valadares/Baião, pinturas datadas do século XV) (veja-se também CAETANO, 2001, p.21).

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal (arcadas cegas do lado do Evangelho e do lado da Epístola. Houve pintura mural por cima destes arcos existindo vestígios da representação de uma figura (parte baixa de manto negro, túnica branca, pé e, talvez, um bordão sobre o arco que serve propriamente de arco triunfal, dando acesso à capela-mor).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: mau. A *Coroação da Virgem* está quase perdida; na verdade, é enorme a diferença entre o estado actual deste fresco e o que as fotografias do Boletim da DGEMN nº 94 documentavam em 1958.

RESTAUROS: antes de 1958 (DRMNN).

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, preto e azul (?).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: existiu aqui programa de pintura, provavelmente cobrindo toda a parede envolvendo o arco triunfal. Na verdade, para além dos temas claramente identificáveis que se enumeram abaixo, existem vestígios de pintura sobre o próprio arco triunfal (vegetação, parte baixa de personagem com vestes branca e negra, talvez de dominicano).

PROGRAMAS E TEMAS:

Arcada cega do lado do Evangelho:

topo: *Arcanjo S. Gabriel* (parte de *Anunciação* que se prolonga no topo da arcada cega do lado da Epístola com a representação da Virgem)

registo inferior: *Pentecostes* (parte baixa da arcada cega do lado do Evangelho)

Arcada cega do lado da Epístola:

topo: *Virgem* (parte de *Anunciação*, como já se referiu)

registo inferior: **Coroação da Virgem** (parte baixa da arcada cega do lado da Epístola)

ICONOGRAFIA: não existem particularidades iconográficas assinaláveis.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o estado actual destas pinturas não permite grandes apreciações.

Houve intenção de representação de volumes mas quer o desenho quer o claro-escuro são pouco seguros. O tratamento do espaço faz-se sem se recorrer à perspectiva, o que é evidente no tratamento em *losangos* dos pavimentos.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Topo da arcada cega do lado do Evangelho (Arcanjo S. Gabriel da *Anunciação*): o fundo, aparentemente, é deixado em branco, e nele apenas irrompe desenho linear de herbáceas com folhinhas que também ocorrem na decoração do arco.

Os pavimentos, na *Anunciação*, são tratados em losangos e decorados com motivos, talvez de evocação vegetalista. Também o pavimento do *Pentecostes* é em *losangos*. Em nenhum dos casos se procurou recorrer a qualquer indicação de perspectiva.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

A barra de enquadramento do *Pentecostes* também ocorre em pinturas atribuídas a mestre Arnaus. No entanto, o tratamento de figura nesta pintura é muito menos sofisticado que o das pinturas desse mestre.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer representação heráldica.

6. LEGENDAS: Acompanhando o anjo da *Anunciação*: “AVE GRATIA PLENA/D(omi)N(u)S TECV(m)”.

Existiu legenda muito pouco e mal conservada sob a representação da Virgem da *Anunciação* (lado da Epístola).

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: barra de enquadramento do *Pentecostes* igual a barra usada pelo mestre Arnaus.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido? Apesar de se usar barra realizada com estampilha também presente em obras atribuídas a mestre Arnaus, a pintura figurativa não nos parece ter as mesmas características de sofisticação. Terão estas pinturas sido realizadas por colaborador/membro subalterno da oficina desse mestre?

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, o pagamento destas pinturas deveria ser da responsabilidade dos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese: a utilização de uma mesma moldura de enquadramento também usada por mestre Arnaus, apesar da pintura figurativa não apresentar as mesmas qualidades da desse mestre, leva-nos a propor para estas pinturas em S. Salvador de Arnoso cronologia semelhante à das obras desse mestre (as pinturas de Midões estão datadas de 1535 e as da capela-mor de Vila Marim II de 1549).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

ALMEIDA, Fortunato de, 1970 (reed.) – *História da Igreja em Portugal*, Livraria Civilização Editora, Porto-Lisboa, vol. IV, p. 98.

2.INÉDITAS:

ADB, *Visitas e Devassas*, Lº 190-A, fol. 3.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 67-74.

COSTA, P. Avelino de Jesus da, 2000 – *O Bispo D. Pedro e a Organização da Arquidiocese de Braga*, 2ª ed., Edição da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, Braga, vol. I – 121, 356, 380 e vol. II - p. 31-32, 283, 352, 353, 504.

PIMENTA, Rodrigo, 1941 -*Para a História do Arcebispado de Braga*. “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VI-nº3, 1941, p. 97 – 178.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº94 – Igreja de Stª Eulália do Mosteiro de Arnoso.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 21, 23-25, 61-63.

BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na capela funerária anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: parentescos pictóricos e institucionais e as encomendas do abade D. António de Melo*. “Cadernos do Noroeste. Série História 3”, nº 20 (1-2), p. 67-95.

BESSA Paula, 2005 d – *O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado: mobilidade de equipas de pintura mural*, “Actas do colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte «Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo»”, Porto, FLUP (no prelo).

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 60.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*. “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 252-253.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS:

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº94 – Igreja de Stª Eulália do Mosteiro de Arnoso, Porto, MOP/DGEMN, nº 94.
Arquivo DGEMN.

ATENOR – Igreja de Nossa Senhora da Purificação

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Atenor

LOCAL: Atenor, Miranda do Douro, Bragança

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*:

Capela-mor (atrás do retábulo-mor e com caiação e rebocos sobrepostos): apenas é visível que aqui existe programa de pintura mural e, acompanhando o sacrário, parte de uma legenda.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja paroquial da apresentação do comendador de Travanca de Algosos da Ordem de S. João do Hospital.

Segundo o *Livro de Registo dos titulos* do tempo do arcebispo D. Jorge da Costa (1489), esta igreja era anexa da de Travanca, juntamente com S. Nicolau de Saldanha e S. Bartolomeu da Teixeira. Era abade de Travanca (e destas anexas), desde **1488**, **Afonso Pires**:

“(…) *Item. Mostrou confirmação da dita egreja de Samta Maria de trauanca com suas annexas Sam Nicollao de Saldanha e Sam Bertholameu da Teixeira e Sancta Maria d’Atanor da terra de Mjranda per Jusarte A^o nosso vigairo que pêra ello nosso poder tynha aa presentaçom Jn solido de dom frey R[odrig]º Vieira comendador d’Ulgoso dada em Bragaa xxbiiiº de Junho per Martim de Guimarães, 1488*”. (ADB, RG, Lº 321, fol. 104 e 105).

Na *Avaliação das rendas e benefícios do Bispado e Cabido de Miranda* (1565), inclui-se *item* relativo ao *Abbate de trauanqua d’Algosos* (ADBragança, MIT/013/Cx 6/Lv58, fol. 55vº).

A investigação conduzida por Paula Pinto Costa providencia informação sobre vários comendadores de Algosos¹:

Nome	1ª referência	Última referência
Gonçalo Correia	1470.04.27	-
Rodrigo Vieira	1487.05.03	-
Fernando Correia	1496.08.26	-
Álvaro Pinto	Séc. XVI	-
António Vaz da Cunha	Séc. XVI	-

¹ COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto, 1998 – *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*, Dissertação de Doutoramento no ramo dos conhecimentos em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, vol. I, p. 206-207.

Gonçalo Pimenta	1517.11.10	-
João Borralho	1522.11.10	-
Pedro de Mesquita	1574.11.19	-

*

Lamentamos que tão pouco desta pintura mural seja visível, uma vez que também existe pintura mural na parede fundeira da igreja de S. Bartolomeu de Teixeira, parecendo esta, a avaliar pelo pouco que é visível, de grande qualidade. Serão estas pinturas em Atenor e Teixeira da mesma oficina?

*

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: capela-mor, atrás do retábulo-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: com caiação sobreposta. É por entre as lacunas desta caiação que é possível ver que existe pintura mural, sendo possível ler parte de legenda que acompanha o sacrário: “(...) VIREES (...) DEVS”.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco (?).

PALETA CROMÁTICA: amarelo/ocre, preto e vermelho.

Dada a pequena extensão de pintura visível não é possível análise mais extensa nem mais comentários.

LEGENDAS: é possível ler parte de legenda “(...)VIREES (...) DEVS”.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): dada a localização das pinturas, o encomendador deveria ser o abade de Travanca. Uma vez que não é possível avaliar as pinturas na sua verdadeira extensão e, portanto, ter uma ideia mais precisa da sua cronologia, não é agora a altura oportuna para proceder a maior investigação documental relativa aos abades de Travanca no sentido de tentar precisar quem fosse o abade na altura da realização destas pinturas.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos: séc. XVI, não sendo sequer possível aventar a década provável da sua realização, dada a pequena extensão de pintura actualmente visível.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 321, fol. 104 e 105.

ADBragança, MIT/013/Cx 6/Lv58, fol. 55vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA: desconhecida (supomos que se trata de pintura inédita).

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: desconhecidas.

AZINHOSO – Igreja de Nossa Senhora da Natividade

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora da Natividade de Azinhoso

LOCAL: Azinhoso, Mogadouro, Bragança

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*:

- 1) arcosólio no interior da nave, do lado da Epístola;
- 2) atrás do retábulo da nave, do lado da Epístola. Esta pintura não está, presentemente, visível, uma vez que a ela se encosta um retábulo. No entanto, foi fotografada aquando de obras recentes; esta fotografia está na Casa da Misericórdia (ROSAS, 1999, p. 34). No fragmento do programa de pintura mural que é possível aí observar estão representados três personagens em três planos sucessivos (homem de perfil, barbado e de cabelo comprido e de mãos postas, homem barbado de cabelo curto e mãos postas e cabeça de mulher de cabelo comprido e descoberto); Lúcia Cardoso Rosas aventou a hipótese de se tratar de um fragmento de uma *Descida de Cristo ao Limbo* (ROSAS, 1999, p. 34).
- 3) parede da nave do lado do Evangelho (silhar com parte de pintura de cabeça feminina com véu, que deveria, portanto, incluir-se em programa mais extenso nesta parede).
- 4) exterior da fachada ocidental (pequenos restos de reboco na parede e junto a algumas mísulas de suporte do alpendre com vestígios de policromia, indiciando a possibilidade desta fachada, pelo menos até ao nível que era abrigado pelo alpendre, poder ter sido pintada). Segundo António Mourinho, “no primeiro piso da torre havia pinturas em toda a extensão da fachada” (MOURINHO, 1995, p. 194).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja paroquial; pelo menos nos séculos XV e XVI, a igreja era da colação do arcebispo de Braga (MARQUES, 1988, p.82 e BTH, 1941, p. 148).

Nota: apenas se analisará a pintura mural no arcosólio que abrigava o túmulo de Luís Eanes uma vez que é, presentemente, a única que se pode observar.

ARCOSSÓLIO NA NAVE DO LADO DA EPÍSTOLA:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arcosólio no interior da nave do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável apesar dos repintes.

RESTAUROS: foi objecto de repintes. Seria de todo conveniente que se procedesse a um restauro competente até porque, retirando-se o actual fundo azul de repinte, seria possível compreender o programa na sua inteireza, o que, actualmente, não é possível.

TÉCNICA: *fresco*.

PALETA CROMÁTICA: vermelhos, preto, amarelos/ocre, azul (?); o azul turquesa do arco e o azul claro que rodeia a representação de *S. Miguel pesando as almas com dois doadores* são repintes que, aliás, deixam entrever pintura subjacente.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: este programa apropria-se do arcosólio que albergava o túmulo de Luís Eanes. A parte frontal do arco propriamente dito é usada como suporte para a legenda (*“Aquy jaz...”*). O intradorso está decorado com motivos ao modo de *cosmatescos* e o espaço definido na parede pela arcada é ocupado pelo programa *S. Miguel pesando as almas com dois doadores*.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Miguel pesando as almas e dois doadores*

ICONOGRAFIA: S. Miguel aparece aqui na cena do *pesador das almas*, opção iconográfica em bom acordo com utilização funerária.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho é simples e sem as características que decorrem de intenções próprias do desenho a partir do real. Por outro lado, a desproporção entre as dimensões de S. Miguel e as dos doadores, indicam uma linguagem artística ligada ao simbolismo medieval. É provável que, ao mesmo tempo que pesa as almas, S. Miguel fira com a espada de terminal cruciforme o dragão que aqui tenta fazer pender um dos pratos da balança com uma das patas, como, aliás, ocorre em obras catalãs e francesas dos séculos XIV e XV (RÉAU, 1999, tomo I, vol. 1, p. 74).

Há indicações de sombreado. No entanto, o volume é sobretudo sugerido pelo desenho quer no que se refere ao tratamento das posições dos corpos, quer no que se refere ao desenho marcado das pregas das vestes.

Os dois doadores, ambos ajoelhados e de mãos postas em gesto de oração, como é usual quando são representados, apresentam-se ambos tonsurados e com vestes idênticas.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto, uma vez que o fundo foi repintado a azul.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Devem existir porque parecem adivinhar-se sob os repintes a azul mas não são, presentemente, observáveis.

4.PADRÕES DECORATIVOS:

decoração do intradorso do arco: motivo inspirado nos *cosmatescos* (flor de 4 pétalas interiores e 4 exteriores, inserta em círculo, sobre *estrela* de 4 pontas, tudo sobre quadrado/rectângulo negro e tudo inserto em moldura).

É clara a intenção de tratamento do volume e são, também, claras as indicações perspectivas. Trata-se de um caso de bom desenho, não excessivamente complicado, e eficazmente executado.

5.HERÁLDICA: não é visível qualquer representação heráldica.

6.LEGENDAS: “Aquy jaz luy eanes da madureira uigairo jeeral do s[e]n[h]or dom f[e]rnanu arceb[is]po de braga.”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: os *cosmatescos* parecem seguir modelos semelhantes aos do fresco do arcossólio da igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia (ROSAS, 1999, p. 34).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipóteses: Luís Eanes, vigário geral do arcebispo de Braga D. Fernando da Guerra, seu filho, Luís Eanes-o-Moço ou, talvez, o próprio arcebispo D. Fernando da Guerra, como sugere Lúcia Cardoso Rosas.

CRONOLOGIA: hipotética: meados do séc. XV(?): Luís Eanes foi vigário-geral de D. Fernando da Guerra para Trás-os-Montes, documentado entre as datas limite de 8 de Setembro de 1426 e 14 de Abril de 1450. Seu filho, Luís Eanes-o-Moço, também D. Abade de Castro de Avelãs, desempenhou o cargo de vigário-geral para Trás-os-Montes para mesmo arcebispo (sobre Luís Eanes e seu filho, veja-se MARQUES, 1988, p. 82, 173, 175, 191, 345, 688-695, 882, 839, 957, 998, 1165). Como nesta pintura mural se representam dois doadores, um mais velho e barbado e outro mais jovem e imberbe, é possível que se trate de Luís Eanes e de seu filho, Luís Eanes-o-Moço. Se assim é, e se o doador jovem é, de facto, Luís Eanes-o-Moço - que não aparece representado com vestes abaciais - é possível que a pintura tenha sido encomendada por Luís Eanes ainda antes da sua morte. Claro que a encomenda poderia ter sido, também, de Luís Eanes-o-Moço, o que explicaria o teor da legenda: “Aquy jaz (...)”, o que poderá indicar que, pelo menos, a legenda é posterior à morte de Luís Eanes. Lúcia Cardoso Rosas avançou a hipótese de os doadores poderem ser o próprio arcebispo e Luís Eanes, podendo esta encomenda dever-se a D. Fernando da Guerra (ROSAS, 1999, p. 33-34). Seja como for,

a pintura não deverá ser, o mais tardar, muito posterior à morte de Luís Eanes, ou seja, deve ter sido executada pelos anos 50 de quatrocentos.

Nota: Havendo mais duas intervenções de pintura mural na nave desta igreja que não foi possível estudar por se encontrarem ocultas e pensando que, um dia, será possível conhecer e estudar devidamente toda a pintura mural existente nesta igreja, podendo, então, ser de utilidade alguns dados documentais que investigámos aqui deixamos dois pequenos extractos de confirmações do arcebispo D. Diogo de Sousa, respectivamente de 1517 e de 1523 que referem o nome de capelães ao serviço desta igreja:

ADB, RG, Lº 332, fol. 160:

*“(…)Aos xiiij dias do mês de junho de **myll e quinhentos e dezasete annos** em braagua nos paços arcebispais em a câmara do Reverendissimo senhor o senhor dom dioguo de Sousa arcebispo senhor de braga primas das espanhas com o dito senhor arcebispo a suaq apresentaçam e collaçam e desta sua egreia de braagua (...) confirmou em capellão perpetu de samta maria do azynhoso deste arcebispado a **Duarte mjz** creliguo de miSa (...) e lhe asynou de salaryo e estipendio mjll e seiscentos reaes e seCenta allqueires de pam miúdo scilicet tº [trigo] e cº [centeio] e coatro allmudes de vº [vinho] e mays o pe daltar que toca aos fregueses (...)”.*

ADB, RG, Lº 332, fol. 266 vº:

*“(…)Aos xb de jº de **myll b xxiiij** anos confirmou ho senhor arcebispo a capolanya perpetua de santa mª do azinhoso (...) a **pº anes** clerigo de miSa deste arcebispado (...)salaryo e estpedio que avya duarte mjs mjll bj.to [600] reaes e lx alqueires de pão miudo tº [trigo] e cº [centeio] e iij almudes de vº [vinho] e o pe do altar que pertense aos fregueses (...)”.*

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 332, fol. 160 e fol. 266 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 87-92.
- MARQUES, José, 1988 – *A Arquidiocese de Braga no Séc. XV*, Lisboa, INCM, p. 82, 173, 175, 191, 345, 688-695, 839, 840, 882, 957, 998, 1165.
- MOURINHO Jr., António Rodrigues, 1995 – *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro*, Bragança, Sendim, CMMD, p. 194.
- RÉAU, Louis, 1999 (2ª ed.) – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo testamento*, Tomo 1/vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 67-76.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária. Análise e Caracterização. Séculos XII-XVI*, Porto, p. 33-35.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS:

Fotografia da pintura atrás do retábulo da nave, do lado da Epístola, na Casa da Misericórdia.

BRAGA – Sé Catedral (fachada ocidental)

DESIGNAÇÃO: Sé de Braga

LOCAL: Braga

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*: fachada ocidental, acima da galilé.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: sé catedral.

*

CAMADA 1:

Nota: O pouco que resta deste programa de pintura mural não está presentemente acessível, pelo que dependemos inteiramente das fotografias existentes no Arquivo da DGEMN e do estudo, descrição, esquematização e comentários de Luís Afonso (AFONSO, 1996, p. 51-76). O pouco que resta do programa estudado por este investigador e a sua presente inacessibilidade justificam que só se comente um número muito limitado de aspectos de entre os constantes da ficha que vimos seguindo.

LOCALIZAÇÃO: fachada ocidental, acima da galilé.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: apenas se conservou uma pequena parte das pinturas.

RESTAUROS: 1995 (durante obras de restauro na Sé, tuteladas pelo IPPAR).

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, cinzento-azulado, vermelhos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: fachada ocidental, sobre o portal. Trata-se de um importante testemunho da ocorrência de programas a fresco nas fachadas, a par do testemunho de José de Figueiredo, nos inícios do século XX, de pintura no tímpano do mosteiro S. Salvador de Travanca e do de António Mourinho e Teresa Cabrita relativo a pinturas na fachada da igreja de Azinhoso.

PROGRAMAS E TEMAS: parte de *Anunciação* (aludindo à câmara em que teria ocorrido a Anunciação) e representações simbólicas alusivas ao tema (pomba/Espírito Santo)?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

Num pequeno fragmento no qual se figuram edifícios o desenho é eficaz e seguro, evocando-se a profundidade do espaço.

BARRAS DE ENQUADRAMENTO: existem molduras de enquadramento que evocam o relevo (com desenho eficaz e bom uso do claro escuro), em que alternam faixas mais compridas com decoração de ramagens e faixas mais curtas com motivo floral.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: nesta localização, as pinturas deveriam ser da responsabilidade da mitra.

CRONOLOGIA: hipótese: pinturas anteriores à construção da galilé (que as inutilizou e, portanto as tornou redundantes). Luís Afonso propõe as hipóteses de serem anteriores a 1488 (data do início do arcebispado de D. Jorge da Costa a cuja responsabilidade se deve a construção da galilé) e posteriores a 1477 (altura em que terminou a ocupação da Sé de Braga pelo alcaide de Guimarães, D. Fernando Lima, que nela se entrincheirou durante dois anos). As características de desenho e das formas de enquadramento parecem-nos indicativas de gosto relacionável com o último quartel do século XV, razão pela qual concordamos com a proposta de atribuição cronológica de Luís Afonso.

*

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís, 1996 – *As Pinturas Murais (século XV) do Pórtico Axial da Sé de Braga*. “Mínia”, Braga, 3ª Série, ano IV, p. 51-76.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 122-124 e 132-133.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1. ANTIGAS:

AFONSO, Luís, 1996 – *As Pinturas Murais (século XV) do Pórtico Axial da Sé de Braga*. “Mínia”, Braga, 3ª Série, ano IV, p. 51-76.

Arquivo DGEMN.

BRAGA – Capela de Nossa Senhora da Glória

DESIGNAÇÃO: Capela de Nossa Senhora da Glória, anexa à Sé de Braga.

LOCAL: Braga.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*: interior da capela de Nossa Senhora da Glória. Existe pintura mural em todas as paredes da capela. É possível que tenha havido um programa anterior àquele que agora mais se evidencia (existem vestígios de uma primeira intervenção na parede nascente), assim como houve várias outras intervenções (barras com pássaros nas paredes ocidental e norte; barra com pássaros e cena figurativa com vestígios de legenda na parede oeste; *S. Bento* e *Santo Mártir* na parede norte).

Em 1936, Manuel Monteiro, referia-se, às várias intervenções de pintura mural existentes nesta capela (e nem todas permanecem, daí a relevância da transcrição) nestes termos:

“Compõe-se de panneaux de estilo mudéjar formados de desenhos geométricos, isto é, de laçarias ou arabescos profusamente espalhados depois em proporções reduzidas, nos azulejos hispano-mouriscos ou de corda-sêca.

Ao centro dos lados norte e sul avultam dois brasões policromados e datando as pinturas: 1330-1334 [datação com a qual discordamos, uma vez que todos os motivos decorativos usados nesta camada de pintura se relacionam com os inícios do séc. XVI]. O septentrional é o do rei D. Afonso IV. O meridional é o do fundador.

Este brasão do primaz resume-se com nobre simplicidade, na cruz vazada e floreada dos Pereiras. Ele assinala-se, porém, à documentação crítica pelo seu fundo historiado como uma tapeçaria e que, pelo carácter, faz lembrar certos frescos, mais ou menos coevos, da Torre do Vestiário – La Tour de la Grande Robe – do soberbo Palácio dos Papas de Avinhão. Sobre as composições primitivas foram, entre os séculos XV e XVI, enxertados alguns frescos dos quais não subsistem senão alguns fragmentos.

*Destes resíduos destacam-se: a cabeça dum dos santos diáconos e mártires, da devoção especial do excelso prelado; a **imagem quasi apagada de S. Roque** [que não subsistiu] e a **Pesagem das Almas** [que não subsistiu ou de que só resta pequeno fragmento], tema iconográfico bem medieval, mas cuja origem remonta à Psicostasia egípcia, Livro dos Mortos, Cap. CXXV, a qual transparece na Rapsódia 22 da Iliada.*

Da Pesagem, porém, apenas se divisa uma parcela da monstruosa figura de Leviatan e outra da balança divina que o arcanjo S. Miguel segurava.

Ora os indutos coloridos, que vestem o interior da Capela tumular do Avô do Condestável, corroboram, por um lado, a tese sucintamente exposta sobre a prática anterior dessa arte em Portugal e estabelecem, pelo outro, a sua continuidade até ao fim da Idade Média, desvendando-nos, ao mesmo tempo, uma imprevista faceta da renovação artística do ciclo dionisiano.”

*

Este texto de Manuel Monteiro, no qual se referem pinturas desaparecidas, sugere que o primeiro restauro que se realizou no século XX não seguiu aquilo que hoje consideramos boas práticas. Provavelmente, houve dificuldade em lidar com o facto de existir nesta Capela um programa extenso e muito coerente mas associado a outras campanhas de pintura mural com diferentes cronologias.

A consideração das fotografias realizadas aquando do primeiro restauro do século XX e existentes no Arquivo da DGEMN revelam que havia grandes lacunas ao nível do rodapé e mesmo nos *painéis* com motivos de carácter decorativo, assim como nos *painéis* com os brasões. O restauro incluiu a pintura dos motivos que faltavam quer nas lacunas nos *painéis*, quer, muito extensamente, ao nível do rodapé.

A altura a que o rodapé foi lançado na parede ocidental dá-nos a impressão de que se julgou dever reconstituir o rodapé a toda a volta da Capela; mas, assim, este rodapé tapa parcialmente os motivos decorativos de laçaria. Nesta parede parece muito evidente que o restaurador teve dificuldade em lidar com as diferentes camadas de pintura mural existentes, delimitando-as em barras de forma rectangular. Estas atitudes de restauro dificultam a avaliação que podemos fazer destas pinturas.

*

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: capela funerária do arcebispo D. Gonçalo Pereira com dotação própria como consta da documentação da sua instituição publicada por Maria Helena da Cruz Coelho (COELHO, Maria Helena da Cruz, 1990, vol. II/I, p. 389-462).

*

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: pequenos fragmentos visíveis através de lacunas na parede nascente.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: mau; o que é visível é um trecho meramente residual razão pela qual não faremos mais comentários sobre esta camada de pintura mural.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: em todas as paredes da capela, do nível do pavimento ao da cobertura.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável embora problemático:

- houve perdas de reboco em alguns locais, assim como perdas cromáticas, particularmente extensas ao nível do rodapé;
- fissuras estruturais afectam a integridade da pintura em vários pontos;
- são visíveis várias manchas escuras e problemas provocados pela humidade.

RESTAUROS: 1939, no decurso de uma intervenção coordenada pela DGEMN.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: preto/cinzentos, vermelhos, amarelos/ocres.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: neste programa, a capela foi inteiramente decorada em todas as suas paredes. Trata-se de um interessante programa, ainda que quase totalmente de carácter decorativo. O rodapé usa o motivo dos *paralelepípedos perspectivados* que, na sua face mais próxima do espectador, evocam uma série de arcos ultrapassados, como que ao modo do alpendre de San Miguel de la Escalada.

Sobre o rodapé, nas paredes norte e sul, coloca-se uma barra, semelhante a uma usada em Santa Leocádia de Montenegro (Chaves) e que também é usada para enquadrar painéis com motivos de padrão muito variados semelhantes a traçarias do gótico final, a motivos da azulejaria de corda seca ou a pontos de cozedura usados nas artes do couro, em voga ou na última década do século XV ou nas primeiras décadas do século XVI; entre estes motivos decorativos, representaram-se ainda, a sul, o brasão dos Pereira, o do fundador desta capela, e, em frente, na parede norte, o brasão real.

Na parede este, usa-se um único motivo de padrão de traçaria ao modo do gótico final, enquanto na parede oeste se usa também um único motivo de padrão de laçaria que ocorre na azulejaria; num caso e noutro recorre-se à mesma barra de enquadramento usada nas paredes norte e sul.

Porque se terá optado por um programa sem figuração religiosa? Supomos que, por um lado, esta capela era largamente iluminada por três janelões e a sua existência e vontade de as manter nesta campanha de pintura mural, o que é manifesto no facto de as suas modinaturas terem sido pintadas com várias barras decorativas, dificultava a realização de pintura mural na parede fundeira. Por outro lado, a decisão de manter este sistema de iluminação da capela, não entaipando as janelas para poder realizar um programa figurativo de temática religiosa na sua parede fundeira deve relacionar-se com o facto

desta capela possuir imagens de vulto, entre elas, certamente a do orago, Nossa Senhora, o que dispensava a sua representação na pintura mural. A existência de imagem esculpida de Nossa Senhora é provável, tanto mais que a capela havia sido largamente dotada pelo seu fundador, D. Gonçalo Pereira que mandara fazer o seu túmulo a mestre Pêro. Ou seja, é possível que se tivesse pretendido que este programa servisse apenas para ambientar as imagens e os serviços religiosos que aqui se realizavam.

PROGRAMAS E TEMAS: este é o programa mais extensamente visível e conservado. Trata-se de um programa de decoração total das paredes da capela, usando-se vários motivos de padrão e, frente a frente, o brasão real e o dos Pereira, este último o do fundador desta capela, o arcebispo de Braga D. Gonçalo Pereira.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: uma das barras de enquadramento mais repetidamente usadas é semelhante (mas não exactamente igual) a uma usada na capela-mor da igreja de Santa Leocádia de Montenegro (Chaves).

4.PADRÕES DECORATIVOS: usam-se oito motivos de padrão nos painéis decorativos, variando a sua colocação e escolhas cromáticas, o que dá uma muito maior sensação de variedade do que a que efectivamente existe. Todos os motivos de padrão correspondem ao gosto do gótico final/manuelino, ocorrendo alguns deles na azulejaria (cf. n.ºs de inventário 101 e 102 do Museu Nacional do Azulejo, por exemplo) e nos pontos de cozedura de couro. Motivos semelhantes a alguns dos usados na Capela da Glória ocorrem também em platibandas e nas grades de ferro (por exemplo, nas de D. Diogo de Sousa para a capela-mor da sé de Braga, depois colocadas na galilé).

5.HERÁLDICA: brasão real e brasão dos Pereira.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: a barra de grilhagem em cinzentos que sistematicamente enquadra os vários motivos de padrão é semelhante (mas não exactamente igual) a uma que ocorre na capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro (Chaves).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: vários motivos de padrão são semelhantes aos que ocorrem em azulejos de corda seca; vejam-se, por exemplo, os azulejos com os n.ºs de inventário 101 e 102 do Museu do Azulejo.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: administradores da capela de D. Gonçalo Pereira.

CRONOLOGIA: hipótese: os paralelos com motivos usados na arquitectura, na azulejaria e artes do couro, permitem supor que esta pintura deverá datar das primeiras décadas do séc. XVI. Parece provável que esta pintura tenha sido feita durante o período do arcebispado de D. Diogo de Sousa (1505-1532), arcebispo que desenvolveu importante actividade no sentido de beneficiar e dotar esta sé com obras de vária índole documentadas no *Memorial*; é bem possível que este arcebispo pressionasse os administradores das capelas particulares anexas à sé no sentido de que qualificassem os espaços pelos quais eram responsáveis de forma a acompanhar as obras da responsabilidade do próprio arcebispo.

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: parede norte.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável, embora tenha havido perda cromática.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura sobrepõe-se ao programa anterior.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Paulo*.

Nas fotografias anteriores ao restauro esta figuração parece ser a de *S. Bento* apoiado em báculo e acompanhado por legenda identificativa (que não é totalmente legível) mas que, tal como a iconografia, parece indicativa de uma representação de *S. Bento*.

No entanto, o que actualmente se pode ver – um santo com espada na mão – é indicativo de que se trata de *S. Paulo*. O que é que se passou aqui durante o restauro? Interpretou-se o santo como *S. Paulo* ou apareceu uma figuração de *S. Paulo* por baixo de repintes posteriores?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o desenho é pouco hábil; há indicações de volume e de profundidade do espaço.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: indica-se um nível de pavimento.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras lisas.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: na fotografia antiga existente no Arquivo da DGEMN, parece poder ler-se “S. BENT (...)”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: administradores da Capela.

CRONOLOGIA: esta pintura é posterior à que anteriormente comentamos mas as suas características de gosto indicam obra ainda das primeiras décadas de Quinhentos.

CAMADA 4:

LOCALIZAÇÃO: parede Norte.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: apenas se conserva pequena parte deste programa.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzentos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

PROGRAMAS E TEMAS: *Santo Mártir* (com palma na mão) (fragmento)

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: administradores da Capela.

CAMADA 5? (esta camada de pintura, aparentemente, sobrepõe-se ao programa de pintura decorativa; não é possível sabermos, com certeza, se é anterior ou posterior ao *S. Bento*; parece mais arcaica, o que não quer, forçosamente, dizer que lhe seja anterior; é apenas por conveniência que a designamos por camada 5, não pretendendo com isto indicar que se trata da mais tardia intervenção de pintura mural nesta capela):

LOCALIZAÇÃO: parede oeste e norte.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: apenas parcialmente conservado.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzento, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta pintura sobrepõe-se à da camada 2.

PROGRAMAS E TEMAS:

parede oeste, do lado norte: barra com cena figurativa (equídeo e raposa e dança de roda com personagens masculinos, acompanhada por legenda truncada e com barra de pássaros por baixo; parede oeste, do lado do Evangelho) e barra com pegas;

parede norte: barra com pegas sobreposta a painel com motivo de padrão.

ICONOGRAFIA: parece tratar-se de temática do *mundo de pernas para o ar*, ou para usar a expressão inglesa, *topsy-turvy world* (BURKE, 1983, p. 188-191). Este tipo de temas é muito frequente nas misericórdias dos cadeirais: *a mulher que manda no marido (a mulher bate no marido; o marido fia enquanto a mulher fuma cachimbo; o marido pega ao colo no bebé enquanto a mulher segura uma arma), a lebre assa no espeto o caçador, o cavalo põe ferraduras ao cavaleiro...* Aqui, homens parecem fazer dança de roda segurando uma fita, observados por animais (equídeo e raposa?).

LEGENDAS: existem vestígios de legenda que não conseguimos ler dadas as lacunas e rebocos sobrepostos.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: administradores da Capela.

CRONOLOGIA: primeiras décadas do século XVI.

*

Para além das pinturas já comentadas existe um outro fragmento ao nível do rodapé na parede sul junto ao ângulo com a parede ocidental no qual se figuram cordas amarrando (o quê?). Tratar-se-á de fragmento da pintura referida por Manuel Monteiro em 1936: “(...) *Da Pesagem, porém, apenas se divisa uma parcela da monstruosa figura de Leviatan e outra da balança divina que o arcanjo S. Miguel segurava (...)*”. Sempre que procurámos estudar esta pintura, dada a presença de um pesadíssimo andaime, não nos foi possível sequer perceber se esta pintura está sobreposta ou sotoposta ao programa da camada 2.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À CAPELA:

1.IMPRESSAS:

COELHO, Maria Helena da Cruz, 1990 – *O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um Querer, Um Agir* in “Actas do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga – Congresso

Internacional”, Braga, UCP/Faculdade de Teologia de Braga e Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, vol. II/I, p. 389-462.

2.INÉDITAS:

ADB, cx. 283/10; ADB, Livro 2 do Registo Geral, fls 271 a 273.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), p. 125-128.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, p. 17 e 25 e figuras 39-41.

COELHO, Maria Helena da Cruz, 1990 – *O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um Querer, Um Agir*, “Actas do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga – Congresso Internacional”, Braga, UCP/Faculdade de Teologia de Braga e Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, vol. II/I, p. 389-462.

MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor – II*, “O Primeiro de Janeiro” de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, p. 1.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 44, 51

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 248-251.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS:

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, p. 17 e 25 e figuras 39-41.

Arquivo DGEMN.

BRAGA – Sé Catedral (absidiolo de Nossa Senhora do Loreto)

DESIGNAÇÃO: Absidiolo de Nossa Senhora do Loreto, Sé de Braga.

LOCAL: Braga.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*: absidiolo de Nossa Senhora do Loreto.

Nota: desconhecemos inteiramente qual fosse a função desempenhada por este espaço nas primeiras décadas do século XVI, altura de que deve datar este programa de pintura mural. Nenhuma das buscas documentais a que procedemos nos esclareceu sobre esta questão. Nem mesmo os *capítulos de Visita* de arcebispos a esta sua igreja catedral.

*

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: absidiolo de Nossa Senhora do Loreto. Este absidiolo só foi redescoberto c. de 1940 (cf. OLIVEIRA, 2004, p. 66, transcrevendo artigo de Alberto Meneses publicado no Diário do Minho de 3 de Março de 1940: “(...) *O recente aparecimento do absidiolo do lado direito, depois se demolir e arrasar a mole imensa de construções acrescidas por cima dela [sé] e à sua volta (...)*”). Em 1940, ainda a pintura mural se encontrava coberta de cal (cf. OLIVEIRA, 2004, p. 68, transcrevendo artigo de Magalhães Costa publicado no Diário do Minho de 28 de Abril de 1940. “(...) *Era interessante conhecer os detalhes da pintura coberta a cal do absidiolo que agora apareceu, para se avaliar da época dessa decoração e do assunto que representa; porque se fosse primitiva, dar-nos-ia certamente uma ideia, ou até a certeza do culto a que eram dedicadas as seis restantes, há muito completamente transformadas. (...)*”).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o programa não se conservou completamente e o rodapé poderá vir a sofrer ainda maiores degradações porque nesta capela se armazenam, encostando-se a ele, elementos escultóricos. Ao longo dos anos em que temos convivido com esta pintura, é visível o processo contínuo da sua degradação.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: *fresco* com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo/ocre, vermelho, azul e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: o interior deste absidiolo devia ser todo recoberto de pintura organizada em três níveis:

- 1) rodapé

2) registo médio (com legenda no seu topo)

3) cobertura

PROGRAMAS E TEMAS:

1) rodapé com motivo de laçaria, provavelmente inspirado na azulejaria (um motivo semelhante, mais simples, é, por exemplo, o do painel no Museu Nacional do Azulejo com o nº de inventário 101).

2) registo médio: lado do Evangelho: subsiste quase totalmente um franciscano de pé (as vestes parecem cinzentas/negras mas tem cordão à cinta, conservando-se dois dos nós) e parte de outro, ajoelhado a seus pés e com o mesmo tipo de vestes, apenas parcialmente conservado (sendo visível o seu cordão com três nós), assim como pequena parte de outro personagem de vestes vermelhas (ou houve degradação cromática?), também de pé; conserva-se também parte do enquadramento de evocação arquitectónica para esta cena. É possível que, quer deste lado do Evangelho, quer, simetricamente, do lado da Epístola, estas cenas se tivessem pretendido como que janelas abertas para o exterior, uma vez que parecem subsistir apontamentos indicativos de um solo e de céu;

ao centro: subsistem duas molduras laterais, verticais, de folhas enroladas e duas altas colunas encimadas por pináculos com cogulhos, separando o espaço central das cenas laterais; o *painel* central inclui faixas de cores lisas (cinzento mais claro e mais escuro, enquadrando faixa larga vermelha, emoldurada de amarelo, tudo encimado por complicada cúpula de nervuras e tendo no topo, sobre fundo vermelho, o que parecem ser representações de torres ou do aspecto exterior da frontaria de uma igreja de gosto gótico flamejante;

lado da epístola: subsiste pequena parte do programa decorativo de evocação arquitectónica, simétrico, aparentemente, do do lado do Evangelho, assim como parte de vestes cinzentas e parte de vestes vermelhas;

no topo deste registo médio corre legenda em letra gótica (apenas parcialmente conservada):“(...) s tui comemoratio uotiuua letificet ut spitualib’ (...)”, ou seja, (...)s tui comemoratio votiva letificet ut sp[i]r[i]tualib[us] (...). Franquelim da Neiva Soares propôs leitura idêntica (SOARES, 1995, p. 11).

3) cobertura: representação de quatro anjos que seguram colunas e cúpula ambientando Nossa Senhora do Loreto sentada em trono, evocando a lenda segundo a qual anjos teriam transportado de Nazaré para o Loreto (Itália) a casa onde teria ocorrido a Anunciação. Esta representação inclui ainda anjos músicos. Ao centro do estrado do

trono insere-se a legenda “s[an]ta marja de loreto”. No rebordo exterior da abóbada correm duas barras decorativas: moldura de grilhagem ao gosto do gótico final entre linhas lisas em preto-vermelho-preto e moldura de desenho algo semelhante à usada no remate das arcadas da galilé da própria sé de Braga (que inclui brasão do arcebispo D. Jorge da Costa, 1486-1505) e também à que se inclui no trabalho em ferro inserto no arco de acesso à nave.

Assim, enquanto o registo médio parece evocar a imagem terrena do Loreto, na abóbada representa-se a *Trasladação da Santa Casa* para o Loreto, transportada por anjos e acompanhada por anjos músicos.

ICONOGRAFIA: o primeiro registo escrito da trasladação da *Santa Casa* para Loreto data de entre 1465 e 1472, sendo de 1507 a bula papal (Júlio II) que a reconhece como digna de fé. No entanto, antes de 1465-1472, existiu, junto a Recanati, igreja dedicada a Nossa Senhora do Loreto à qual afluíam muitos peregrinos para venerarem uma imagem da Virgem miraculosamente transportada por anjos, imagem essa mencionada numa bula de 1470 como único objecto da sua veneração. A devoção que se evidencia nesta pintura mural, na qual se representa a trasladação da *Santa Casa*, iniciou-se, portanto, tardiamente, no último quartel do século XV (SOARES, 1995, p. 5-46; RÉAU, 2000, Tomo I/vol. 2., p. 655).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é possível avaliar no estado actual de conservação destas pinturas, o desenho, particularmente, o dos rostos, é cuidado. Já o desenho dos corpos e das mãos não parece ter a mesma qualidade.

O volume é indicado pelo desenho, particularmente, pelo das pregas das vestes, reforçado por sombreados.

A pintura da abóbada – que, de resto, é a parte deste programa que se conservou mais inteiramente – permite perceber uma composição cuidada. Na realidade a execução deste programa, tematicamente já complexo, não era simples, uma vez que não se tratava de pintar uma parede plana mas uma abóbada em quarto de esfera, ligeiramente ultrapassada. E, no entanto, o programa é eficazmente resolvido, quer na sua adaptação ao suporte arquitectónico, quer correspondendo às suas intenções de indicação perspectiva da profundidade do espaço.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O tratamento da *Santa Casa* e do trono de Nossa Senhora é feito com intenção perspectiva, o mesmo acontecendo no painel central do registo médio.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Registo médio: duas molduras laterais, verticais, de folhas enroladas que dividem os *painéis* laterais do central.

Cobertura: duas barras decorativas:

- 1) moldura de grilhagem ao gosto gótico final entre linhas lisas em preto-vermelho-preto e
- 2) moldura executada à mão livre semelhante a uma que ocorre verticalmente na capela-mor da igreja de S. Pedro de Varais/Vile (de desenho algo semelhante à usada no remate das arcadas da galilé da própria sé de Braga - que inclui brasão do arcebispo D. Jorge da Costa, 1486-1505 - e também à que se inclui no trabalho em ferro inserto no arco de acesso à nave).

4.PADRÕES DECORATIVOS:

rodapé: motivo de laçaria, provavelmente inspirado na azulejaria (um motivo semelhante, mais simples, é, por exemplo, o do painel no Museu Nacional do Azulejo com o nº de inventário 101).

5.HERÁLDICA: não está representado nenhum brasão.

6.LEGENDAS: “(...)s tui comemoratio uotiuua letificet ut sp[ir]itualib[us] (...)”;
“sta marja de loreto”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS:

O desenho da moldura mais interior na abóbada é igual ao que ocorre verticalmente na capela-mor da igreja de S. Pedro de Varais. Ambas, portanto, têm desenho algo semelhante ao usado no remate das arcadas da galilé da própria sé de Braga (que inclui brasão do arcebispo D. Jorge da Costa, 1486-1505) e também ao da grilhagem inferior que se inclui no trabalho em ferro inserto no arco de acesso à nave na mesma sé.

Existe alguma semelhança entre os anjos deste absidiolo de Nossa Senhora do Loreto e os do rodapé da capela-mor de S. Salvador de Bravães (segundo programa e encomenda provável do arcebispo D. Diogo de Sousa; a sua feitura só pode ter ocorrido entre 1512 e 1532; cf. BESSA, 2003 d) e o do *S. Roque* também de S. Salvador de Bravães (mesma hipótese de cronologia).

O tratamento do rosto do franciscano (?) do registo médio do lado da Epístola tem também alguma semelhança com o tratamento de uma das figuras representadas na

capela de S. Pedro/Catedral de Santiago de Compostela, pintura melhor conservada, provavelmente repintada e com avivar de contornos (MONTERO, 2000, p. 225-257), o que coloca hipóteses sobre a mobilidade de artistas entre oficinas e entre Portugal e a Galiza.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

Rodapé: o padrão de laçaria do rodapé é muito semelhante ao que ocorre na azulejaria do primeiro quartel do séc. XVI de que é exemplo o painel do Museu Nacional do Azulejo com o nº de inventário 101.

O desenho da moldura mais interior na abóbada e o seu desenho é algo semelhante ao usado no remate das arcadas da galilé da própria sé de Braga (que inclui brasão do arcebispo D. Jorge da Costa, 1486-1505) e também ao da grillhagem inferior que se inclui no trabalho em ferro inserto no arco de acesso à nave da mesma sé.

Os anjos deste absidiolo de Nossa Senhora do Loreto têm alguma semelhança com os do segundo programa de S. Salvador de Bravães e com os do retábulo de Ferreirim.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipotética: primeiro quartel do séc. XVI: a difusão da devoção a Nossa Senhora do Loreto, incluindo a crença na trasladação da *Santa Casa*, ocorre tardiamente, a partir do último quartel do séc. XV; para além disso, padrões e barras decorativos, enquadramentos arquitectónicos e o próprio tratamento das figuras, por exemplo, o dos anjos, corresponde ao gosto do gótico final/manuelino.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À CAPELA:

3. IMPRESSAS: desconhecidas.

4. INÉDITAS:

Foram consultadas as seguintes fontes documentais que, no entanto, não nos esclareceram nem sobre a função desempenhada por este espaço nem sobre este programa de pintura mural:

ADB, Livro de Visitas nº 17A, Capítulos de visitação da Sé e Cabido dados pelo Infante D. Henrique, arcebispo de Braga.

ADB, Livro de Visitas nº11-1, Visita do Arcebispo de Braga à Sé e Cabido de Braga, 1589.

ADB, Livro de Visitas nº 12-2, Visita do Arcebispo de Braga à Sé e mais paróquias da cidade, 1591.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 128-131 e 138-139.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 2004 – *Os Grandes Ciclos de Obras na Sé Catedral de Braga e Outros Estudos de Arte Minhota*, Braga, Edições APPACDM de Braga, p. 66 e 68.

SOARES, Franquelim Neiva, 1995 – *Capelas de Nossa Senhora do Loreto na Arquidiocese de Braga*, “Cadernos do Noroeste”, vol. 8 (2), p. 5-46.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 250-251.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: Arquivo DGEMN

BRAGANÇA – Igreja do Convento de S. Francisco

DESIGNAÇÃO: Igreja do Convento de S. Francisco de Bragança.

LOCALIZAÇÃO: Bragança.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela lateral e capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja de convento franciscano.

*

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro em 1998, coordenado por Ewa Swięcka.

Parece-nos que este restauro não parece ter tido a preocupação de facilitar a *leitura* das pinturas uma vez que se optou pela recusa sistemática de reintegração cromática mesmo de pequeníssimas lacunas de cor e também por nem sempre se recolocar o reboco onde já faltava, ficando à vista o material de construção cuja cor interfere com a *leitura* da pintura.

O que subsiste é sobretudo o que se refere aos dois registos superiores de pintura, embora existam vestígios de pintura na parte baixa da parede, o que indica que o programa se deveria desenvolver do nível do pavimento ao da cobertura. No entanto, não podemos estar absolutamente certos de que o programa não fosse mais extenso, uma vez que houve importantes reformas arquitectónicas nas paredes laterais da capela-mor, incluindo a criação de portais de acesso a espaços anexos à capela-mor.

RESTAUROS: 1998.

TÉCNICA: fresco. As pinturas da capela-mor revestem-se de aspectos excepcionais: a paleta cromática é muito variada, usando vasto leque tonal e estimando-se particularmente os tons róseos e os azuis; a modelação é sofisticada; parece haver repetição nas tipologias dos rostos. Seria necessário um estudo técnico que reflectisse sobre estas questões: há pigmentos particulares e que exclusivamente se usem nestas pinturas? Usaram-se moldes para o delinear dos rostos e dos nichos fingidos, uso que Bruno Zanardi identificou em pinturas italianas (ZANARDI, 1999, p. 43-55)? Que extensão tiveram as jornadas (o que se poderia apurar pelo levantamento de juntas que só deve ser possível no *Paraíso*)? Em suma, são estes aspectos das pinturas comuns ao que se praticava em outras pinturas da região Norte ou há aqui especificidades distintas?

É urgente um estudo técnico de rebocos e pigmentos que possa identificar – ou não – particularidades de práticas oficinais.

PALETA CROMÁTICA: muito variada, com vasto leque tonal, fazendo-se amplo recurso a tons róseos, amarelos dourados e grande variedade de cinzentos e azuis.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: conservam-se os dois registos superiores de pintura, embora existam vestígios de pintura na parte baixa da parede, o que indica que o programa se deveria desenvolver do nível do pavimento ao da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS: Embora se possa reconstituir o sentido geral do programa cujas preocupações são de carácter escatológico e a propósito da Salvação, a interpretação do sentido do registo médio e da pintura do lado da Epístola oferecem dificuldades que não queremos escamotear.

Registo baixo: apenas subsistem fragmentos que não permitem reconstituir o que possa ter sido o seu carácter.

Registo médio: o que subsistiu deste registo tem carácter fragmentário e é com base nesses fragmentos que podemos tentar reconstituir o que aqui se possa ter figurado, uma vez que duas porções de pintura do lado do Evangelho e uma do lado da Epístola sugerem que o arranjo geral do programa a este nível repetia as mesmas formas. Os fragmentos que subsistem indicam que a pintura deste registo figurava nichos fingidos com enquadramentos arquitectónicos de gosto ao modo do gótico final. Assim, delgadas torres terminando em corolas de flores das quais saem meios corpos segurando filacteras enquadram arcos conopiais muito abatidos e decorados ao modo flamejante e com cogulhos, sobre os quais se ergue platibanda de grilhagem rectilínea; estes elementos arquitectónicos fingidos ambientam nichos ladeados por colunas com marmoreados (?) róseos e pavimento de ladrilhos coloridos (róseos com quadrifólio sobre negro, ao centro) e em perspectiva, em cada um dos quais se figurava personagem com nimbo (o que é visível em dois dos fragmentos) e pés descalços (num dos fragmentos, não se conservando pintura a este nível nos restantes fragmentos deste nichos fingidos) envolvida por filacteras. Que personagens eram estas? O facto de estarem envolvidas por filacteras talvez pudesse indicar que fossem Profetas. No entanto, em todo o programa de pintura mural da capela-mor há filacteras, mesmo acompanhando temas que são tratados no Novo Testamento ou associados à figura da Virgem, ou seja pretendia-se que este programa fosse visto e lido, explicado pelas palavras constantes nas legendas das filacteras. Por outro lado, onde estão os exóticos

adereços, como os turbantes, geralmente associados aos Profetas? Mais, a composição dos nichos lembra a das gravuras das *Biblia Pauperum* onde, nos cantos enquadrando as cenas, aparecem meios corpos de Profetas acompanhados por filacteras cujos textos da sua autoria fazem referência à cena que se figura desenvolvidamente em espaço central, o que lembra fortemente, nestas pinturas de Bragança, os meios corpos saindo de corolas no topo das torresinhas que enquadram os nichos fingidos. Estabelecia-se uma relação tipológica entre Profetas do Antigo Testamento (figurados nos meios corpos emergindo de corolas nos cantos dos nichos) e Apóstolos (nos nichos)? Se ao menos soubéssemos quantas cenas se figuravam! Se fossem dezasseis, esse número corresponderia ao dos Profetas, se fossem doze, corresponderia ao dos Apóstolos. Não é possível sabermos quantos nichos se figuraram uma vez que o programa não se conservou inteiramente e porque, para além disso, houve a intenção de preservar algumas das frestas (a este e a sul, as que providenciavam melhor iluminação) que foram rebocadas e pintadas a fresco, imitando-se silharia de bom corte e com tomada de juntas e fingindo-se labores escultóricos no seu contorno. Parece-nos, no entanto, mais provável que se tenha tratado de doze figurações deste tipo. Pelos aspectos já comentados, e considerando, particularmente, a presença dos nimbos, inclinamo-nos mais para a hipótese de que aqui se figurassem os Apóstolos. Não nos parece que se tratasse de outros santos, uma vez que não era uso que Profetas os enquadrassem.

Registo alto: aqui o programa parece ter-se conservado mais completamente. Do lado da Epístola figura-se um tema que nunca vimos figurado com estas características: um castelo com sete torres das quais emergem cabeças femininas coroadas acompanhadas por filacteras; nestas é-nos possível ler “*DiliGencia*”, “*Vumimillitas*”, “*mansitu(...)*”, “*caritas*”, “*(...)ia*”(abstinência? paciência?), “*largitas*”, ou seja, parece tratar-se das Virtudes. O castelo tem uma só porta, na proximidade da qual se encontra personagem com armadura (?) e lança (?): o querubim (Gen. 3, 24) ou anjo (*Actas de Pilatos* II ou *Evangelho de Nicodemos*, III) que guardava o Paraíso? No interior do castelo, várias figuras, uma delas mais majestosa, com nimbo e manto branco, rodeiam uma fonte hexagonal (como a da *Adoração do Cordeiro Místico* de Van Eyck) com taça no centro encimada por corola (?) dourada. Tratar-se-á de um *Paraíso Terrestre*, onde as almas dos justos esperam o Julgamento Final e o acesso ao Céu (cf. DELUMEAU, 1994, p. 9-87, especialmente, 33-50)? Vários problemas se nos colocam: não são usuais as pinturas murais tardo-medievais a propósito deste tema e não nos ocorre nenhuma que lhe associe as Virtudes. No entanto, vários outros aspectos, a muralha com uma só porta (a

Jerusalém Celeste, segundo o *Apocalipse de S. João*, deveria ter doze portas com os nomes das tribos de Israel e doze alicerces, com os nomes dos Apóstolos), cujo portal de entrada é defendido, a fonte, as várias personagens que a rodeiam (almas) parecem indicar que se trata deste tema. A ideia de que as almas dos justos, depois da Descida de Jesus ao Inferno, esperariam o Julgamento Final no Paraíso que, então, Jesus teria reaberto - mas onde já se encontravam Elias e Henoc -, é sugerida pela promessa ao bom ladrão (Lucas 23, 43: “*Verdadeiramente, digo-te: hoje estarás comigo no Paraíso*”). Esta ideia foi muito difundida pelas *Actas de Pilatos, parte II*, ou *Evangelho* (apócrifo) *de Nicodemos* (“(...) *Ia [o Salvador], pois, a caminho do paraíso tendo pela mão ao primeiro pai Adão. [E ao chegar] fez entrega dele, assim como dos demais justos, ao arcanjo Miguel. E quando entraram pela porta do paraíso (...)*”; OTERO, 2003, p. 447), assim como pelo *Evangelho* (apócrifo) *de S. Bartolomeu* (“(...) «Qual é o sacrifício que se oferece hoje no paraíso?» Jesus respondeu: «As almas dos justos que saíram [do corpo], vão entrar hoje no Éden (...)”; OTERO, 2003, p. 541). A influência dos evangelhos apócrifos foi enorme ao longo da Idade Média e ainda no século XVI (por exemplo, Santo Inácio de Loyola, nos seus *Exercícios Espirituais*, evidencia repetidamente a sua influência), o que é bem manifesto no teatro dos *Mistérios*, assim como na própria iconografia (temas como *Santa Ana e S. Joaquim à Porta Dourada*, a *Dormição da Virgem*, a *Assunção da Virgem* e a *Descida de Cristo ao Inferno*, por exemplo, derivam de evangelhos apócrifos). Muitas das histórias contidas nestes textos têm eco nos Padres da Igreja e receberam larga divulgação na *Legenda Aurea* de Voragine, por exemplo. Apesar da ideia do paraíso terrestre como lugar de espera pelo Juízo Final para os justos ter sido recusada definitivamente pelo Concílio de Florença de 1439, depois do papa a ter negado (com grande escândalo público) em 1331 e 1332 (e que Filipe IV de França faz rejeitar em 1333 num concílio reunido em Vincennes) (DELUMEAU, 1997, p. 50), o paraíso terrestre não deixou de ocupar um importante lugar na imaginação e na produção erudita dos séculos XVI e XVII (DELUMEAU, 1994). Perguntamo-nos se, nesta figuração, a associação da Salvação e dos justos às Virtudes não terá sido inspirada por *morality plays* e lembramo-nos, em particular, de *The Castle of Perseverance* (c. 1400-25; manuscrito V.a. 354. Folger Shakespeare Library, Washington D.C.; HAPPÉ, 1987, p. 75-210), na qual as Virtudes desempenham importante papel. Sabemos pelas *Constituições Sinodais* que deviam ser frequentes as representações teatrais que repetidamente se proíbem ou colocam sob o controle de bispos e arcebispos como se refere nas *Constituições* para Braga do

arcebispo-Infante D. Henrique que determinam que “(...) *nem se façam nas ditas igrejas ou adros dellas jogos alguns: posto que seja em vigilia de santos ou dalguma festa: nem representações: ainda que sejam da paixam de nosso senhor jesu cristo ou da sua ressorreiçam ou naçença: de dia nem de noyte sem nossa especial licença ou de nosso prouisor e vigairos (...)*”(fol. 51). Haveria nos textos de suporte a estas representações em Portugal, a propósito da *paixam de nosso senhor jesu cristo ou da sua ressorreiçam* que nos *mistérios* ingleses repetidamente se associa à Descida ao Inferno e à reabertura do Paraíso associação deste às Virtudes?

*

Ao centro da parede testeira figura-se a *Virgem do Manto*, uma *Mater Omnium*, acompanhada pela legenda “*mate[r] [miseri]cordie Miserere nobis*”.

*

Do lado do Evangelho, encontra-se uma representação do *Julgamento Final* enquadrada pelos quatro Evangelistas, *S. Lucas*, *S. João*, *S. Mateus* e *S. Marcos*, tudo, mais uma vez abundantemente acompanhado por legendas, sempre em filactérias.

De entre os vários temas figurados nesta capela-mor, aqueles que é possível identificar com maior segurança são o *Julgamento Final* acompanhado pelos *Evangelistas* e a *Virgem do Manto*.

Qual poderá ser o sentido deste programa? Os *Apóstolos*, acompanhados por Profetas, apresentados como alicerces da Igreja e da Salvação que só será possível pela intercessão e protecção da Virgem, tendo os bons acesso ao Paraíso Terrestre, logo após a morte, onde esperam pelo Juízo Final, anunciado pelos Evangelistas, para poderem ser contados entre os justos e chegar ao Céu?

ICONOGRAFIA:

A análise iconográfica desta *Virgem do Manto* foi já feita por Joaquim Oliveira Caetano (CAETANO, 1998, p. 62- 77). Deve-se a Jean Delumeau a melhor e mais recente síntese que conhecemos sobre a *Virgem do Manto* e um estudo sobre o seu significado ao longo da Idade Média e da Idade Moderna (DELUMEAU, 1989, p.261-289). Este tema, que se difundiu sobretudo após a Peste negra, tem uma longa ascendência e pode ser identificado numa visão de André o Louco no século X, em Constantinopla que contribuiu para redobrar a veneração ao véu de Nossa Senhora (*omophorion*) que a cidade possuía e que se cria preservá-la «...*contra os bárbaros sem fé nem lei, contra a peste e contra o tremor de terra, e contra a guerra civil, sem cessar*». A devoção ao véu da Virgem passou depois à Rússia, desde o século XII, dando origem ao ofício eslavo

do *pokrov* (o *omophorion*). O tema do véu protector ocorria na Antiguidade (Niobeu cobre com o manto a filha tentando protegê-la das flechas de Apolo) e, na Cristandade, não era exclusivo da Virgem, estando também associado a S. Miguel, Santa Úrsula, Santa Odília. Em muitos locais da Cristandade ocidental rituais de adopção incluíam cobrir com o manto; entre nós, aquando da confirmação de um clérigo, usava-se este ritual, sistematicamente referido nas confirmações de D. Diogo de Sousa, por exemplo: “(...) o s[e]n[h]or arceb[is]po a confirmou [igreja de S. Pedro de Silva] ao R[everen]do S[e]n[h]or don ff[ernand]º sobrynho delRey nosso S[e]n[h]or e seu dayã da capella e o jnvistio dela p[er] imposiçã de capote que sobre a cabeça de p[er]º ffernandez seu c[r]iado e pp[rovis]or pos o quall jurou nas mãos do d[i]to s[e]n[h]or arcebpo em nome do d[i]to snor dom Fernando os juram[e]ntos costumados (...)” (ADB, RG, Lº 332, fol.233 vº). A partir do século XIII, várias lendas miraculosas referem a protecção do manto da Virgem: uma no *Dialogus Miraculorum* (c. 1220-30) de Cesário de Heisterbach, monge cisterciense, segundo a qual um monge teria tido uma visão da corte celeste, entristecendo-se por não ver nenhum cisterciense, mostrando-lhe, então, a Virgem que os abrigava debaixo do seu manto; outra (manuscrito parisiense do século XIII), segundo a qual uma mulher em peregrinação ao Mont-Saint-Michel, prestes a dar à luz, foi protegida pela Virgem e pelo seu manto; nos *Milagres da Santa Virgem* do beneditino Gautier de Coincy (f. 1236) narra-se protecção semelhante de Constantinopla contra os sarracenos; no *Dialogus Miraculorum* de Gautier de Coincy evoca-se protecção semelhante durante uma tempestade no mar. A ideia da Virgem como protectora estava presente em orações desde tempos muito precoces: *Sub tuum presidium* (papiro do século III), *Salve, Regina* (pelo menos desde o século XI), entre outras mais tardias. A obra mais influente na divulgação da devoção da Virgem do Manto deve ter sido o *Speculum humanae salvationis* (c. 1300-25) onde, aliás, a primeira imagem do capítulo XXXVIII representava quase sempre uma Virgem do Manto abrigando a humanidade. Desde c. 1250-1300, vários escritos dominicanos associam a Virgem do Manto a S. Domingos. Pinturas a partir do século XIV figuram S. Francisco sob a protecção do manto da Virgem. Mais tardiamente, outras ordens se associam a esta protecção. Noutras paragens europeias foram os franciscanos e dominicanos quem mais contribuiu para a difusão da iconografia da Virgem do Manto por terem encorajado a criação de confrarias. As confrarias que mais se colocaram sob a protecção de Maria foram as confrarias de penitentes e as misericórdias e, a partir de 1470, as confrarias do Rosário que se desenvolveram, inicialmente graças ao dominicano bretão Alain de la Roche e

depois sendo o seu desenvolvimento muito promovido pela iniciativa dos dominicanos alemães.

O *Julgamento Final* de Bragança reveste-se de uma série de aspectos que merecem reparo. O Cristo-Juiz apresenta o tronco nu, mostrando a chaga no peito, da qual jorra sangue abundante; tem a mão direita erguida (abençoando?) e a esquerda estendida (afastando os réprobos?), numa opção iconográfica que o gótico estimou e desenvolveu. No entanto, aparece rodeado por mandorla, um arcaísmo, na tradição das figurações ao modo românico. Esta mandorla é rodeada por anjos ostentando os instrumentos da Paixão (do lado poente vê-se um anjo com a Cruz, outro com a lança ou o híssope). De ambos os lados do Cristo-Juiz perfilam-se os santos com nimbos, em seus tronos, quase todos com as mãos em gesto de oração. É possível que houvesse uma ordenação na sua disposição, uma vez que, do lado mais a nascente, na primeira fila, parece haver apenas dois personagens ao lado do Cristo-Juiz, o que poderá indicar os Evangelistas (se havia outros dois, simetricamente colocados, a poente); na segunda fila, cremos poder reconhecer, do lado este, S. Bartolomeu (segurando a faca do seu martírio) e S. Tiago (com chapéu de peregrino), o que poderá indicar que aqui se encontrariam os Apóstolos; na terceira e quarta filas são visíveis muitos clérigos e, entre eles, um bispo; numa quarta fila, vêem-se muitas cabeças femininas, certamente, Virgens Mártires. Na base da pintura, a que mais sofreu, tendo sido parcialmente destruída pela criação de uma portada e, também, a parte desta pintura que se encontra em estado mais lacunar, parece possível reconhecer vários túmulos. Haveria figuração do Inferno?

Em todo o programa se recorria amplamente ao uso de filacteras com legendas (acompanhando os *Evangelistas* e o próprio *Julgamento*) que se encontram em estado tão lacunar que não conseguimos reconstituí-las. Quais seriam as particularidades do argumento que aqui se apresentava?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

O desenho, a modelação pelo claro-escuro, a composição com uma enorme capacidade de condensação e, ao mesmo tempo, de síntese, sem nunca se incorrer na monotonia, variando-se os motivos dentro do esquema composicional, tudo é de grande qualidade. Sempre ao modo do gótico final. De facto, de um ponto de vista estético, o desenho, as poses, as arquitecturas fingidas, tudo lembra o gótico final.

Nos nichos fingidos, os arcos conopiais abatidos poderiam lembrar o modo manuelino mas, associados a platibandas de grilhagem rectilínea? a colunas de marmoreados

róseos? Não cremos que a arquitectura portuguesa tenha sido o referente para estes nichos fingidos, nem nas suas formas, nem nos seus materiais.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: rectilíneas, evocando volume, usando-se o branco para indicar as partes salientes.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: tanto quanto é possível avaliar, inexistente.

6.LEGENDAS: este programa de pintura mural era acompanhado por grande número de legendas em filactérias, a maioria das quais não conseguimos reconstituir, dado o estado fragmentário em que se encontram. Apresentamos a seguir as poucas que conseguimos ler:

- acompanhando a *Virgem do Manto*: “*mater [miseri]cordie Miserere nobis*”;

-acompanhando o Paraíso Terrestre: “*DiliGencia*”, “*Vumimillitas*”, “*mansitu(...)*”, “*caritas*”, “*(...)ia*”(abstinência? paciência?), “*largitas*”; sobre a fresta conseguimos ler “*pulcra (...)*”; acompanhando a fonte, lemos “*dns [dominus] (...)* aquas”.

Se se pretendeu que este complexo e vasto programa fosse não só para ver mas para ler, recorrendo-se a uma tal profusão de legendas, porque se optou pelo latim que tão poucos poderiam perceber e menos ainda ler? Porque o programa tinha como principais destinatários os próprios franciscanos de Bragança?

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido. Estas pinturas parecem apresentar vários aspectos de excepção. Trata-se do mais vasto programa conhecido no Norte, o que evidencia a capacidade de realização da oficina que aqui laborou; dos murais conhecidos nesta região só talvez o da capela-mor da igreja do convento de S. Francisco de Guimarães possa ter tido dimensões comparáveis. Outro aspecto a assinalar é, não só a complexidade do programa mas as próprias escolhas temáticas, raras (Julgamento Final) ou inexistentes (*Virgem do Manto* e *Paraíso Terrestre*) em outros murais conhecidos. Mas o próprio *modus faciendi* é particular: as opções de cromatismo, o omnipresente evocar do volume pelo claro-escuro, a possibilidade de se terem usado padrões para o desenho dos rostos e de outros detalhes das composições. Estes murais evidenciam a maturidade de uma oficina de qualidade. No entanto, não conhecemos nenhuma outra obra, nem no Norte nem no resto do país que se lhe possa comparar. Tratar-se-á de oficina forânea?

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): convento de S. Francisco de Bragança.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos: o gosto que se expressa os nichos fingidos do registo médio, ao modo do gótico final, indicia uma obra talvez dos inícios do século XVI (c. 1500-1520).

CAPELA LATERAL:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: capela lateral do lado da Epístola

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável, talvez com repintes posteriores.

RESTAUROS: houve preenchimento de lacunas.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: negro, azuis, ocre.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: no topo de arcossólio talvez de intenção funerária.

PROGRAMAS E TEMAS: *Pietá*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho é simples ainda que eficazmente expressivo e capaz de evocar os volumes. As dobras do manto de Nossa Senhora são amplas mas convencionais.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

A *Pietá* é enquadrada por paisagem tratada de forma sumária (colinas e arvoredos).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: parece haver apenas uma barra lisa na base da figuração.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não existem.

5. HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos: primeiras décadas de Quinhentos (c. 1500-1520).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

ESPERANÇA, Fr. Manoel da, 1656 – *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, 1ª Parte, Lisboa, Oficina Craesbeekiana, p. 47-58.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.140-151.

CAETANO, Joaquim Oliveira, 1998 – *A Virgem da Misericórdia: uma aproximação iconográfica*, “Oceanos”, Lisboa, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 35 (Julho/Setembro), p. 62- 77.

DELUMEAU, Jean, 1989- *Rassurer et Protéger. Le Sentiment de Sécurité dans l'Occident d'Autrefois*, s/l, Librairie Arthème Fayard, p.

DELUMEAU, Jean, 1994- *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar.

HAPPÉ, Peter (Ed., introdução e notas), 1989 - *Four Morality Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, p. 75-210.

SERRÃO, Vítor, 1998b – *Sobre a iconografia da «Mater Omnium»: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI*, “Oceanos”, Lisboa, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 35 (Julho/Setembro), p. 134-144.

ZANARDI, Bruno, 1999 – *Projet Dessiné et «Patrons» dans le Chantier de la Peinture Murale au Moyen Age*, “Revue de l'Art”, nº 124, p. 43-55 (em [http:// www.persee.fr](http://www.persee.fr)).

BRAVÃES – Igreja de S. Salvador

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Salvador de Bravães

LOCAL: Bravães, Ponte da Barca, Braga

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja paroquial. No início do séc. XVI era da colação do arcebispo de Braga.

A igreja de S. Salvador de Bravães foi pertença de mosteiro de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, mosteiro este já referido no século XI no *Censual* do bispo D. Pedro (COSTA, 2000, p. 208-209). A pintura mural realizada nesta igreja, no entanto, pertence a uma outra fase da sua história, numa altura em que a igreja se havia tornado paroquial. De facto, a 9 de Fevereiro de 1434, o prior deste mosteiro, D. João do Mato, nomeia seu procurador um escudeiro do nobre e clérigo de ordens menores Gonçalo de Barros para, em seu nome, e junto do então arcebispo D. Fernando da Guerra, renunciar ao cargo. A 13 de Fevereiro tal missão é desempenhada. Apesar desta situação ter levantado no arcebispo suspeitas de conluio e simonia, o mosteiro foi reduzido a igreja secular e confirmado como seu abade o clérigo de ordens menores Gonçalo de Barros que teria de se promover ao presbiterado um ano depois, o que ainda não havia feito vinte e um anos mais tarde, motivo por que, em 10 de Abril de 1455, foi privado do título. No entanto, Gonçalo de Barros, como detentor do direito de padroado, mantinha ainda o direito de nomear clérigo para a igreja (MARQUES, 1988, p. 724-725).

Segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, a igreja de S. Salvador de Bravães era da colação do arcebispo (ADB, Registo Geral, Livro nº 330 e PIMENTA, 1943, p. 136). De facto no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* (ADB, RG, Lº 332/ Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa, fol. 30) tivemos a fortuna de encontrar uma única confirmação durante o arcebispado de D. Diogo, a de seu sobrinho, João Rodrigues de Sousa:

“(…) Aos vinte e cinco dias do mês de nouenbro do anno de mjl e btos [500] e sete o dito senhor arcebispo confirmou em abbade e Rector da parrochial igreja de sam saluador de barbaaes terra de [espaço em branco] do dito arcebispado a Joham Rodriguez de Sousa seu sobrinho, clerigo da diocese de Coimbra a qual igreja vagou por morte natural de tristram de barros (...)”.

Note-se, portanto, que, em 1455, o padroado era de Gonçalo de Barros mas, mais tarde, segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, tinha passado a pertencer ao arcebispo de Braga. Seria Tristão de Barros parente de Gonçalo de Barros? Terá D. Diogo de Sousa

querido subtraí-la ao poder dos Barros, uma vez que o padroado desta igreja tinha passado a pertencer-lhe, apresentando, assim, nesta igreja um seu sobrinho que, sendo clérigo de Coimbra, não se esperava que fosse residente, tendo, portanto, que nomear um clérigo de missa, mas que, dados os laços de parentesco com o arcebispo, dificilmente poderia ser questionado como abade pelos Barros? Na verdade, segundo a *Pedatura Lusitana*, Tristão de Barros era filho de Gonçalo de Barros e “(...) *de huma Lavradora chamada Maria f[e]r[nande]s (...)*” de quem deve ter tido, aliás, talvez, seis filhos².

Até 1507, portanto, era ainda abade de Bravães um Barros. Uma vez que, depois desta apresentação de seu sobrinho como abade de Bravães em 1507, D. Diogo de Sousa não confirma mais nenhum abade para esta igreja até ao fim do seu arcebispado, João Rodrigues de Sousa deve ter sobrevivido durante todo o arcebispado de seu tio, ou seja, até 1532. Em 8 de Maio de 1515, aquando da aplicação de 78 ducados anuais das rendas desta igreja para a constituição das *comendas novas* da Ordem de Cristo, refere-se que o abade desta igreja era deão de Coimbra (e o seu capelão Brás Dinis)³. Por outro lado, D. Diogo de Sousa escolheu como um dos seus testamenteiros um sobrinho que não nomeia mas que designa como sendo o deão de Coimbra, certamente este João Rodrigues de Sousa. A assim ser, este abade de Bravães deve ter estado sempre ausente desta paróquia, o que talvez explique o facto da encomenda do segundo programa de pintura mural da capela-mor ser da responsabilidade do próprio arcebispo. Poder-se-ia

² Para comodidade do leitor, repetimos aqui informação constante do vol. I desta dissertação: Morais, Cristóvão Alão de, 1944 – *Pedatura Lusitana (Nobiliário de Famílias de Portugal)*, Porto, Livraria Fernando Machado, Tomo I, Vol. II, p. 309-311. Ainda seguindo a *Pedatura Lusitana*, é de notar que, apesar das frequentes bastardias, esta família tinha considerável poder. Gonçalo de Barros, o primeiro abade de Bravães depois desta igreja ser reduzida a paroquial, era bisneto de Nuno F[e]r[nande]s de Barros a quem D. Pedro I doou o préstito de Peroselo, tendo casado com Brites de Azevedo, filha do senhor da honra de S. Martinho de Regalados. Seu filho mais velho, Gonçalo Nunes de Barros, foi senhor do préstito de Peroselo, tal como o pai, mas D. João I doou-lhe ainda Castro Daire e as Terras de Entre-Homem-e-Cávado, tendo sido também comendador da Ordem do Hospital e tendo tido vários filhos bastardos, talvez legitimados pelo rei D. João I. Seu filho mais velho, com o mesmo nome, casou com Isabel de Castro Vasconcelos, filha bastarda de Gonçalo Mendes de Vasconcelos, senhor da Lousã e de outras terras, sendo seu filho mais velho justamente Gonçalo de Barros, o primeiro abade de Bravães, depois da redução desta igreja a paroquial. Segundo a *Pedatura*, Gonçalo de Barros foi não só abade de Bravães mas também de Rendufe. Na verdade, numa carta de legitimação concedida por D. Manuel I em 23 de Abril de 1499 a favor de Genebra de Barros diz-se que esta é “*filha de Gonçalo de Bairos dom abbade dos moesteiros de Rendufe e Barbacos* (sic. será *Barbaes*, ou seja, Bravães, como frequentemente se escreve no século XVI?) e de Isabel de Aguiar, molher solteira...””, carta esta referida por MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 686. Se for esse o caso, Gonçalo de Barros teve uma extraordinária longevidade, uma vez que se tornou abade de Bravães em 1434, já era abade de Rendufe em 1464, altura em que se apresentou em Braga a receber o presbiterado e como abade deste mosteiro, e assim permaneceu até 1503, altura em que passa a comendatário deste mosteiro, cargo que retém até 1506.

³ SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 290.

pensar que esta encomenda se pudesse dever ao seu sobrinho; no entanto, não nos parece que este sobrinho de D. Diogo devesse usar um brasão chefe de Sousa.

LOCALIZAÇÃO DA PINTURA MURAL: *in situ*:

-capela-mor: partes de barra de enquadramento de enrolamentos e de padrão de motivo floral idêntico aos que se conservam na nave (camada 2);

-nave do lado do Evangelho e do lado da Epístola: pintura decorativa de motivo floral com suas barras de enquadramento de enrolamentos (camada 2)

-arco triunfal do lado do Evangelho: *Martírio de S. Sebastião* (camada 2).

-arco triunfal do lado da Epístola: camada de pintura subjacente à *Nossa Senhora com o Menino*, visível por entre as falhas de reboco nessa pintura (camada 1) e *Nossa Senhora com o Menino* (camada 2).

Museu de Alberto Sampaio, Guimarães:

-*S. Salvador* (camada 2)

-*Lava-pés* (camada 3)

-*Lamentação sobre Cristo Morto* (camada 3)

-*Deposição no Túmulo* (camada 3)

-*Martírio de S. Sebastião* (camada 3 ou intervenção 4?)

-*Sagrada Família* (camada 3 ou intervenção 4?)

[Pintura perdida:

Capela-mor:

-rodapé (camada 3)

-registo médio: *S. Salvador* (camada 3)

-registo alto: todo, incluindo o brasão dos Sousas, provavelmente o de D. Diogo, uma vez que seu sobrinho, nomeado como “*abbade e Rector da parrochial igreja de sam saluador de barbaaes*” por D. Diogo em 1507 (ADB, Registo Geral, Livro nº 332/Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa, fol. 30), não deveria usar um brasão chefe de Sousas (MORAIS, 1942-46, p. 139-140).

Nave:

-*S. Roque no Bosque* (camada 3: parte desta pintura foi destacada mas desconhecemos-lhe o paradeiro actual)

-*Santa* (ou Santo?) *Mártir* (camada 3)]

ARCO TRIUNFAL I (ou barramento de cal?)

Lacunas na pintura de *Nossa Senhora com o Menino* permitem ver pequena porção de intervenção anterior que Joaquim Inácio Caetano considera tratar-se de barramento de cal. O que é visível é tão pouco que não são pertinentes mais comentários.

CAPELA-MOR I (primeira intervenção) E ARCO TRIUNFAL II (segunda intervenção?):

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS:

Museu de Alberto Sampaio, Guimarães: *S. Salvador* proveniente do centro da parede fundeira da capela-mor.

In situ: parede fundeira da capela-mor: pequena parte de painel decorativo com motivo floral e barra de enquadramento de enrolamentos semelhantes aos da nave

parede da nave do lado do Evangelho: painel decorativo com motivo floral e barra de enquadramento de enrolamentos;

parede do arco triunfal do lado do Evangelho: *Martírio de S. Sebastião* (com archeiros, fundo paisagístico e barra de enquadramento de enrolamentos);

parede da nave do lado da Epístola: painel decorativo com motivo floral e barra de enquadramento de enrolamentos semelhantes aos do lado do Evangelho;

parede do arco triunfal do lado da Epístola: *Nossa Senhora com o Menino* (com elementos de enquadramento arquitectónico, barra de enquadramento de enrolamentos semelhante à do lado do Evangelho e barras com vasos e folhagens, talvez inspiradas por motivos lombardos).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o que permanece *in situ* está em bom estado de conservação, tendo sido objecto de intervenção de conservação posterior à dos anos trinta do século vinte, em 1971 e ainda outra, mais recente.

RESTAUROS: o estudo dos frescos de Bravães foi contratado, em 1936, com o pintor italiano Cecconi Principe (cf. Processo Administrativo da Igreja de S. Salvador de Bravães, vol. I, DRMN/Porto), devendo o restauro e destacamentos estar concluídos até 30 de Novembro de 1937 (cf. Processo Administrativo da Igreja de S. Salvador de Bravães, vol. I, DRMN/Porto). Os trabalhos de restauro e destacamento dos três frescos da capela-mor vieram a ser objecto de contrato com o tarefeiro José Ferreira da Costa em Julho de 1937 (cf. Processo Administrativo da Igreja de S. Salvador de Bravães, vol. I, DRMN/Porto). Em 1971, as pinturas *in situ* voltaram a ser intervencionadas, desta vez

pelas Brigadas de Pintura Mural do Instituto de José de Figueiredo. Mais recentemente, houve nova intervenção de conservação levada a cabo pela Mural da História.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, azul, verde, vermelho.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: na capela-mor havia pintura ao nível do rodapé com o mesmo motivo de quadrifólios que ocorre nas paredes laterais da nave. No entanto, não é possível sabermos qual possa ter sido o arranjo geral deste programa na capela-mor. Na nave não há pintura ao nível do rodapé ou porque não se conservou ou por já existirem poiais e altares de fora na altura em que ocorreu esta campanha, o que é mais provável. A pintura figurativa encontra-se nas paredes do arco triunfal e a pintura decorativa nas paredes da nave adjacentes ao arco triunfal, ou seja, é possível que a pintura figurativa tivesse função retabular, acompanhando um altar de fora, tendo o painel de pintura decorativa função de ambientação da pintura figurativa e devocional.

PROGRAMAS E TEMAS:

capela-mor: *S. Salvador*, barras de enquadramento de enrolamentos e padrão decorativo de motivo floral;

nave: parede lateral do lado do Evangelho: painel de motivo floral com barras de enquadramento de enrolamentos;

arco triunfal, do lado do Evangelho: *Martírio de S. Sebastião*;

arco triunfal, do lado da Epístola: *Nossa Senhora com o Menino*;

nave: parede lateral do lado da Epístola: painel de motivo floral com barras de enquadramento de enrolamentos.

ICONOGRAFIA:

Na realidade não existe um tipo iconográfico específico do *Salvador*. O *Salvador* é Cristo. Na pintura de 1501 (?), o *Salvador* aparece de pé, com túnica até aos pés e manto vermelhos, abençoando com a mão direita e segurando o orbe com a mão esquerda, na sequência da tradição das representações do *Cristo Mestre* e do *Bom Deus*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURA: Não se sente aqui intenção de representação a partir de modelo vivo. Trata-se de figuração de motivação conceptual, ou seja, o que aqui interessa é representar a *ideia* do Salvador ou do Martírio de S. Sebastião ou de Nossa Senhora com o Menino de forma eficaz e com atributos que facilitem o reconhecimento dos temas pelo seu *público*. Assim, e como acontece nas outras obras atribuíveis a esta

mesma oficina, o desenho é simples, aparentemente, bastante linear, embora se cuidem as expressões dos rostos, com seriedade melancólica que se coaduna com os destinos dolorosos de cada uma das personagens representadas, cujo olhar, no entanto, sempre fixa o espectador - e o interpela – ainda que com doçura.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: Os fundos, tanto quanto é possível avaliar, são simples: quer no *S. Salvador*, quer no *Martírio de S. Sebastião*, uma linha de contorno define um nível de solo, tratado em tom azul acinzentado, pelo qual se dispersam seixos e tufo de ervas, para indicar a profundidade do espaço, ao modo de muita gravura, por exemplo de ilustração bíblica, contemporânea destas pinturas mas que continuou a usar-se muito depois delas. Nestas duas pinturas não parece ter havido mais nenhum tipo de indicação cénica nos fundos. Na *Nossa Senhora com o Menino*, no entanto, o tratamento do fundo de enquadramento é mais complexo: esta representação aparece enquadrada por colunas com bases de secção poligonal (já usadas no Claustro da Lavagem no mosteiro Batalha e em grande voga nos fins do século XV e na arquitectura manuelina) suportando arco conopial muito abatido (de acordo com o gosto manuelino), deixando ver interior de edifício com janelas, uma cruzetada e outra mais larga que deixa entrever fundo paisagístico, no qual se destaca silhueta de árvore - tratada de forma muito gráfica – na qual repousa pássaro, de perfil.

Na verdade, nas pinturas da primeira campanha decorativa de Bravães recorre-se sistematicamente, para indicar a profundidade do espaço, à figuração de seixos e, às vezes, também, de tufo de erva, dispersos aqui e ali sobre o tom azul acinzentado e plano que indica o solo. Assim se fez na figuração do *Salvador*, na do *Martírio de S. Sebastião* e na *Virgem com o Menino*. Importa, talvez, apontar que este recurso era frequentemente usado na gravura da primeira metade do séc. XVI, por exemplo, na de ilustração bíblica. Convirá, assim, referir alguns casos, por exemplo, de entre a colecção que se conserva na Biblioteca Municipal do Porto (BMP): *Bíblia, Venetiis*, 1511; *Bíblia cum concordatijs veteris et noui testamenti et sacrorum (...)*, *Lugduni*, 1516; *Bíblia, Lugduni*, 1541. Importará, também, talvez, referir que a simplicidade deste recurso de indicação do espaço que se adaptava bem à linguagem económica e sintética de muita da gravura do início do séc. XVI, não era exclusivamente usado pela gravura e pela pintura mural mas, também, usada na pintura a óleo sobre madeira, aliás em exemplos mais tardios como, por exemplo, acontece na *Pietá* da Sé de Lamego (Museu de Lamego, Inv. 20; data atribuída: segunda metade do séc. XVI). Importa, também, talvez, acentuar que estes recursos figurativos que ocorrem em alguma da pintura mural

portuguesa eram também usados, por exemplo, na pintura mural italiana do século XV, como acontece, para só referir um entre muitos exemplos possíveis, nos frescos de Benozzo Gozzoli na Capela dos Magos, no Palácio Medici-Riccardi (Florença; 1459), ainda que estes frescos, em tudo o resto, se apresentem com muitíssimo maior sofisticação do que estas pinturas de Bravães. Um outro aspecto comumente usado por esta oficina que laborou em Bravães é a utilização nos apontamentos de paisagem que servem de fundos do tratamento muito gráfico de silhuetas de árvores com pássaros de perfil e que ocorre, por exemplo, na *Virgem com o Menino* de Bravães assim como noutras pinturas da mesma oficina como, por exemplo, nos santos beneditinos de Pombeiro (capela lateral do lado da Epístola) e nas primeiras intervenções de pintura mural nas paredes fundeiras das capelas-mor de Vila Marim e de S. Martinho de Penacova. Mais uma vez, este artifício de indicação paisagística e de profundidade do espaço não é exclusivo da pintura mural, ocorrendo, por exemplo, na *Criação dos Animais* (1506-1511) de Vasco Fernandes do retábulo-mor da sé de Lamego (Museu de Lamego).

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Barras de enrolamentos e, na *Nossa Senhora com o Menino*, barras verticais com vasos com folhagens ao modo de motivos lombardos.

4.PADRÕES DECORATIVOS:

Padrão de motivo floral de *quadrifólios* com espécie de espiga no centro. As opções de cor nos painéis do lado do Evangelho e do lado da Epístola são diferentes (do lado do Evangelho domina o amarelo e do lado da Epístola domina o verde).

5.HERÁLDICA: não é visível nenhuma representação heráldica.

6.LEGENDAS: existiram legendas acompanhando o *S. Salvador* das quais se conservam apenas pequenas partes. As partes da legenda que se conserva no topo estão tão truncadas que não é possível lê-las. Mais abaixo, lê-se: “E[ra?] (...) / I b (...)”, o que supomos referir-se a “era de mil quinhentos (e ...)”, de resto, de acordo com data idêntica que acompanha o *Martírio de S. Sebastião* também desta oficina.

Conserva-se ainda data (Ib’i, ou seja, 1501) acompanhando o *Martírio de S. Sebastião*. Luís Afonso pergunta-se se não houve aqui erro de restauro tendo-se obliterado com cal parte do último sinal que não indicaria um um (i) mas um dez (x) (AFONSO, 2003 c, p. 274). Analisando esta questão *in situ*, pareceu-nos tratar-se de uma boa e pertinente questão que, no entanto, não pudemos resolver. Será necessário o concurso de restauradores para a esclarecer este importante problema, o que talvez se

possa esclarecer pelo recurso a lupa de grande potência que verifique a existência - ou não - de vestígios de pigmento. O que se pode ler actualmente é “Ibi”, ou seja, 1510.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: *capela-mor de Vila Marim I*, capela-mor de S. Martinho de Penacova, nave de S. Nicolau/ Marco de Canaveses, S. Mamede de Vila Verde I (CAETANO, 2001, p. 26-35), Sapiãos/Chaves (CAETANO, 2004, p. 76), santos beneditinos de Pombeiro (capela lateral do lado da Epístola; BESSA, 2003 c, p. 91) e S. Cristóvão de Lordelo (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 165).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: a representação da *Nossa Senhora com o Menino* em Bravães apresenta grandes semelhanças com a gravura *Adoração da Virgem* publicada no *Regimento proueytoso contra ha pestenença* de c. 1496. Mário da Costa Roque revelou que um mesmo desenho deveria ter inspirado esta gravura e outra incluída no *Spiegel der Leien* impresso em 1496 por Mateus Brandis em Lubeck (ROQUE, 1979, p.398-399). Segundo Artur Anselmo, “(...) *A xilogravura portuguesa, que se imprimiu antes do início do texto do Regimento contra a Pestenença, tem a sua motivação bem vincada pela respectiva legenda, na qual se invoca a protecção da Virgem contra a peste; Valentim Fernandes republicá-la-ia em 1516, na Noua Gramatices Marie Matris Dei Virginis ars, de Estêvão Cavaleiro, obra dedicada à Virgem Maria.(...)*” (ANSELMO, 1981, p. 368). Como já referimos em artigo anterior, esta representação tem muitas afinidades com gravura que se incluiu nas *Constituições Sinodais* de D. Frei Baltasar Limpo, muito mais tardias.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): as pinturas da capela-mor deveriam ter sido encomendadas pelo abade da igreja de S. Salvador de Bravães. O esclarecimento definitivo da data destas pinturas em Bravães (1501 ou 1510?) seria crucial para esclarecermos quem possa ter sido o encomendador destas pinturas. Se as pinturas forem de 1501, o encomendador terá sido Tristão de Barros. Se forem de 1510, a encomenda poderá ter sido de *Joham Rodriguez de Sousa*, sobrinho do arcebispo D. Diogo de Sousa e abade desta igreja desde 1507, uma vez que, aparentemente, este programa não incluía as armas do arcebispo. Seja como for, neste primeiro programa optou-se por escolher para a sua realização uma oficina que devia ser, então, bem considerada, capaz de realizar pintura actualizada pelo conhecimento de gravuras usadas em publicações portuguesas, e, talvez por isso mesmo, também frequentemente contratada para trabalhar em igrejas do padroado do poderoso mosteiro beneditino de Pombeiro.

CRONOLOGIA: início do séc XVI: 1501.

Luís Afonso, fazendo tratamento digital a partir das fotografias do Arquivo da DGEMN da data que ocorre no *Martírio de S. Sebastião*, propõe que tenha havido má interpretação no restauro, devendo a leitura ser “Ibx” (1510) e não “Ibi” (1501) (AFONSO, 2003 c, p. 273-274). Seria necessária uma valiação com lupa de alta potência para verificar se há vestígios de pigmento indicativos de um “x”, em vez do “i” que actualmente se lê. Presentemente, o que se pode ler em Bravães é “Ibi”, ou seja 1501.

Os pareceres dos restauradores parecem ser imprescindíveis no esclarecimento desta questão. Na verdade, do esclarecimento desta questão cronológica depende, como fomos expondo, a clarificação da atribuição da encomenda.

CAPELA-MOR II (segunda intervenção) e **ARCO TRIUNFAL III** (?) (terceira intervenção?)

A análise que se segue tem por base as fotografias de 1923 existentes no Arquivo da DRMNN e as publicadas no “Boletim Monumentos” da DGEMN, nº10, Dez. de 1937, uma vez que o pouco que se conserva deste programa de pintura mural que havia sido realizado quer na capela-mor, quer na nave e, talvez, no arco triunfal se encontra muito repintado. Tudo o que resta se encontra, em painéis destacados, no Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS: o pouco que resta deste programa encontra-se em painéis de pintura destacada no Museu de Alberto Sampaio.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: quase toda a pintura desta camada existente aquando da intervenção da DGEMN nos anos trinta do século vinte foi destacada em painéis, parte dos quais se encontra no Museu de Alberto Sampaio/Guimarães, como já foi referido acima. O rodapé e a parte cimeira desta campanha de pintura mural na capela-mor perderam-se. Desconhecemos o paradeiro actual do *S. Roque* que foi destacado da nave. As pinturas que se conservam no Museu de Alberto Sampaio foram objecto de repintes.

RESTAUROS: 1937 e com intervenções de conservação posteriores.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: os repintes aconselham a que não se comente, por ora, este aspecto.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: Nos anos trinta, altura da intervenção da DGEMN, na capela-mor havia pintura mural recobrimo inteiramente, do nível do pavimento ao da cobertura, quer a parede fundeira, quer parte da parede do lado da Epístola. Na parede do lado do Evangelho não se conservava pintura que, se existiu, foi destruída aquando da abertura de amplo arco de acesso à sacristia (no século XVIII?). Na parede lateral do lado da Epístola só se conservava parte de uma *Deposição*, provavelmente o que correspondia ao espaço dessa parede atrás do retábulo-mor.

Na nave e arco triunfal, novos programas, talvez todos desta segunda campanha de pintura mural, foram realizados sobre os programas anteriores no arco triunfal e nas paredes laterais da nave.

PROGRAMAS E TEMAS:

Capela-mor:

Registos na parede fundeira:

- 1) Rodapé: com três trechos figurados, dos quais apenas é bem visível nas fotografias da DRMNN o trecho figurativo central em que dois anjos seguram letreiro com as palavras “PAX VOBIS”, as primeiras palavras que Cristo teria pronunciado na sua primeira aparição aos discípulos após a Ressurreição (João 20, 19).
- 2) *Lava pés* (com legenda), barra vertical de grotescos, *S. Salvador*, entronado e mostrando as chagas da Paixão (com legenda), barra vertical de grotescos semelhantes aos já referidos, *Lamentação sobre Cristo Morto* (com legenda)
- 3) *Frontão triangular* com *grotescos/rinceaux* com os recorrentes seres míticos segurando coroa de louros, sobre a qual se sobrepõe o brasão do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa

Parede do lado da Epístola:

Registo inferior: nos anos trinta conservava-se pequena parte do rodapé com organização semelhante ao da parede fundeira

Registo médio: fragmento de uma *Deposição no Túmulo*

Nave e arco triunfal:

Do lado do Evangelho:

S. Roque no Bosque (nave), *S. Sebastião* (arco triunfal) (ou será esta pintura mais tardia, de uma terceira ou quarta intervenção de pintura mural na nave desta igreja? O estado – e os repintes – em que se encontra esta pintura não permite julgamento seguro).

Do lado da Epístola:

Santa (ou Santo?) *Mártir* (pintura com lacunas: nas fotografias da DRMN apenas está bem visível o seu lado esquerdo no qual se vê a palma, não se vendo o atributo complementar) (nave), *Sagrada Família* (ou será esta pintura mais tardia, de uma terceira ou quarta intervenção de pintura mural nesta igreja? O estado – e os repintes – em que se encontra esta pintura não permite julgamento seguro).

ICONOGRAFIA: embora o programa iconográfico da capela-mor devesse ser mais extenso, pelos anos trinta, à altura da intervenção da DGEMN, na parede fundeira da capela-mor e no seu registo médio, o *Salvador* encontrava-se ladeado por um *Lava-pés* e por uma *Lamentação sobre Cristo Morto*, acompanhados, na parede lateral do lado da Epístola, por uma *Deposição no Túmulo*. Tratava-se, portanto, de programa iconográfico complexo, de acordo com a invocação da igreja, com carácter narrativo, mas talvez ainda mais de evocação de importantes momentos do calendário litúrgico e de intenção catequética. O Lava-pés, a Morte e o Enterramento do Senhor, assim como a própria Ressurreição dão lugar a cerimónias litúrgicas específicas e em dias sucessivos durante as celebrações da Semana Santa, respectivamente, na Quinta-feira Santa, Sábado Santo e Domingo de Páscoa. Se a Morte e Ressurreição de Cristo são aspectos centrais da fé cristã, a escolha da inclusão – e com este destaque – da cena do Lava-pés, só referida no Evangelho de S. João, é relevante na medida em que liga a mensagem ética central da religiosidade cristã com todo o resto do programa que versa a questão do Salvador e da Salvação.

A representação do *Salvador*, o orago desta igreja, ao centro da parede fundeira corresponde às determinações do próprio arcebispo D. Diogo de Sousa em sínodo realizado após a sua entrada em Braga e, provavelmente, publicadas pouco depois. Nesta representação do Salvador fizeram-se opções diferentes das do anterior programa. Neste segundo programa, Cristo ressuscitado aparece sentado, entronado, e coberto com manto que o cobre apenas parcialmente para que possa expôr as chagas da Paixão. Esta representação aproxima-se das de Cristo Juiz, particularmente com as da pintura flamenga do século XV (exemplos: Jan van Eyck ou discípulos, *Julgamento Final*, The Metropolitan Museum, New York; Rogier Van der Weyden, *Políptico do Julgamento Final*, c. 1443-1450, Hôtel-Dieu, Beaune; Hans Memling, *Tríptico do Julgamento*

Final, antes de 1472, Muzeum Narodowe, Gdansk; Petrus Christus, *Julgamento Final*, Gemäldegalerie, Berlim). Na realidade a Paixão e Ressurreição de Cristo são temas centrais da fé cristã, garantia da Salvação dos homens. A legenda que acompanhava o *Salvador* dizia: “Ego sum alpha (et?) (ómega?) et principium et finis”, citando Isaías (44, 6) e o Apocalipse (1, 8).

A legenda acompanhando o *Lava-pés* referia-se a dois passos do Evangelho de S. João citados na Missa de Quinta-feira Santa: “*Exemplum enim dedi vobis, ut, quemadmodum ego feci vobis, ita et vos faciatis*” (João 13, 15; trad.: “*Porque eu dei-vos o exemplo, para que, como eu vos fiz, assim façais vós também*”) e “*Mandatum novum do vobis: ut diligatis invicem, sicut dilexit vos, dicit Dominus*” (João 13, 34; trad.: “*Dou-vos um mandamento novo: que vos ameis uns aos outros como eu vos amei, diz o Senhor*”).

A legenda que acompanhava a *Lamentação* cita um passo do Ofício de Trevas do Sábado Santo: “*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, Si est dolor similis sicut dolor meus. Attendite, universi populi, et videte dolorem meum. Si est dolor similis sicut dolor meus.*” (Lam. 1, 12; trad.: “*Ó vós que passais pelo caminho, olhai e vede: Se há dor semelhante à minha dor. Povos da terra, considerai e vede a minha dor. Se há dor semelhante à minha dor*”).

Uma vez que estas legendas não estão presentes nas gravuras de Dürer que se seguiram nestas pinturas murais é possível que a escolha dos textos e a decisão de as incluir se tenha devido ao encomendador.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: tanto quanto é possível avaliar pelas fotografias publicadas em 1937 e pelas existentes no processo fotográfico de Bravães que se conserva na DRMNN, procurou representar-se o Salvador com veracidade anatómica apesar da intenção majestática da representação que lhe dá uma postura rígida com as mãos levantadas e em exposição frontal mas com os pés representados em perspectiva cavaleira, para enfatizar a visibilidade das chagas da Paixão.

A representação do *Lava-pés* transpõe para a pintura mural uma gravura de Albrecht Dürer a propósito do mesmo tema (1510), da série da *Pequena Paixão* (1508-1511). Personagens e a forma como se interligam pelo olhar, gestos, panejamentos, objectos e enquadramento arquitectónico seguem inteiramente a gravura de Dürer. Tanto quanto é possível avaliar no estado actual das pinturas, há distanciamento entre estas pinturas e as gravuras no facto de, em Bravães, se ter optado por não figurar o candeeiro que ilumina

a cena na gravura, no tratamento dos rostos e cabelos, na figuração, em Bravães, das auréolas e na existência de legendas, ausentes na gravura.

Também no que resta da *Deposição no Túmulo* de Bravães se seguem duas gravuras de Albrecht Dürer da mesma série da *Pequena Paixão*. Assim, S. João segurando a Virgem e a figura de mulher com os braços erguidos seguem a gravura da *Lamentação* (1509-1510), enquanto a representação de Nicodemos deverá seguir figuração da mesma personagem na gravura da *Deposição no Túmulo* (1509-1510).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: O trono do *Salvador* usa motivos do gótico final como torres ameaçadas e frestas trilobadas. No tratamento do *Lava-pés* e da *Deposição no Túmulo* seguem-se gravuras de Dürer.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: este segundo programa decorativo da capela-mor incluía decoração de *rincaux/grotescos* envolvendo o brasão do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa no topo da sua parede fundeira. Este tipo de decoração é provavelmente de influência italiana, tal como a ideia de fazer rodear o brasão por coroa de louros; um exemplo, no contexto italiano, de brasão inserto em coroa de louros ocorre por exemplo no rodapé da belíssima capela de Nicolau V no Palácio do Vaticano (oficina de Fra Angelico, 1448). O arcebispo D. Diogo de Sousa foi responsável por vastíssima quantidade de encomendas que quase sempre procurou identificar com o seu brasão e/ou com letreiros que claramente indicassem a sua acção mecénica. A influência da arte italiana – e a intenção de a usar como modelo – é ainda manifesta nas “pilastras” com motivos lombardos que se usam para separar as várias cenas do programa; mesmo as peanhas fingidas que separavam o registo de rodapé do registo médio são de gosto clássico, como, aliás, acontecerá também nas da encomenda de D. António de Melo para Santa Marinha de Vila Marim, mais tardias (1549).

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: brasão do arcebispo D. Diogo de Sousa. Este brasão fora já reconhecido em 1936 por Manuel Monteiro⁴ num artigo referido por Luís Afonso em 2002 (AFONSO, 2002, p. 135) e cuja existência então desconhecíamos. Apesar do abade desta igreja ser o sobrinho de D. Diogo, João Rodrigues de Sousa, este não deveria usar um brasão chefe de Sousa, uma vez que não era o representante por linha

⁴ MONTEIRO, Manuel, 1936 - *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor - II* in “O Primeiro de Janeiro” de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1: “(...) as [pinturas] da parede terminal da abside de Bravães, Ponte da Barca, as quais são firmadas pelo brazão do arcebispo D. Diogo de Sousa cuja interferência no renascimento deste ramo da arte era até agora ignorada.”

varonil dessa família. Pelas razões que já expusémos, a encomenda – e este brasão – devem ter sido do próprio arcebispo.

6.LEGENDAS:

A legenda que acompanha o *Lava-pés* refere-se a dois passos do Evangelho de S. João citados na Missa de Quinta-feira Santa: “*Exemplum enim dedi vobis, ut, quemadmodum ego feci vobis, ita et vos faciatis*” (João 13, 15; trad.: “Porque eu dei-vos o exemplo, para que, como eu vos fiz, assim façais vós também”) e “*Mandatum novum do vobis: ut diligatis invicem, sicut dilexit vos, dicit Dominus*” (João 13, 34; trad.: “Dou-vos um mandamento novo: que vos ameis uns aos outros como eu vos amei, diz o Senhor”).

A legenda que acompanhava a *Lamentação* cita um passo do Ofício de Trevas do Sábado Santo: “*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, Si est dolor similis sicut dolor meus. Attendite, universi populi, et videte dolorem meum. Si est dolor similis sicut dolor meus.*” (Lam. 1, 12; trad.: “Ó vós que passais pelo caminho, olhai e vede: Se há dor semelhante à minha dor. Povos da terra, considerai e vede a minha dor. Se há dor semelhante à minha dor”).

A legenda que acompanhava o *Salvador* “Ego sum alpha (et?) (ómega?) et principium et finis” cita Isaías (44, 6) e o Apocalipse (1, 8).

Existia ainda legenda na cartela segura pelos dois anjos figurados ao centro do rodapé da parede fundeira da capela-mor, por baixo do *Salvador*: “PAX VOBIS” (trad.: “A paz seja convosco!”), as primeiras palavras que Cristo teria pronunciado na sua primeira aparição aos discípulos após a Ressurreição (João 20, 19).

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

O *Lava-pés* segue gravura de Albrecht Dürer a propósito do mesmo tema (série da “Pequena Paixão”; esta gravura está datada de 1510 mas esta série inclui gravuras de 1511, pelo que só deve ter sido divulgada a partir de 1511). Também a *Deposição* segue duas gravuras de Albrecht Dürer (*Lamentação* e *Deposição*) da mesma série da “Pequena Paixão”.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR: as pinturas da capela-mor que no topo e ao centro da sua parede fundeira exibiam as armas do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa (1505-1532) devem ter sido da sua encomenda. O mesmo não podemos garantir que tenha acontecido com as pinturas na nave e arco triunfal que, nesta localização, eram, tradicionalmente,

da responsabilidade dos paroquianos, ou melhor, tradicionalmente, era aos paroquianos que cabia o seu pagamento.

CRONOLOGIA: O facto de se seguirem em Bravães gravuras de Dürer só publicadas depois de 1511 implica que o segundo programa pictórico da capela-mor ⁵ terá que ser posterior a 1511 e anterior a 1532, data da morte de D. Diogo.

Manuel Batoréo, considerando outras pinturas portuguesas datadas influenciadas por gravuras de Dürer, observou que elas são, geralmente, cerca de quinze anos posteriores à data das gravuras, considerando provável que estas pinturas de Bravães devam ser posteriores a 1526⁶. Ou seja, se assim for, seriam posteriores a 1526 e anteriores a 1532, data da morte do encomendador, D. Diogo de Sousa.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p. 136.

2.INÉDITAS:

ADB, cx. 283/10.

ADB, RG, Lº 2, fls. 271 a 273.

ADB, RG, Lº 332, fol. 30.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís, 2002 – *A pintura mural dos séculos XV-XVI na historiografia da arte portuguesa: o estado da questão*, “Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa”, Lisboa, nº 1, p. 123 e 135.

AFONSO, Luís, 2003 a – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*, “Monumentos – Revista Semestral de Edifícios e Monumentos”, Lisboa, DGEMN, nº 19, p. 115-123.

⁵ E, pelo menos, o S. Roque no Bosque e o Santo Mártir que acreditamos serem da mesma oficina.

⁶ BATORÉO, Manuel, 2006 – *Sur le mur et sur le bois: la gravure dans la peinture de la Renaissance au Portugal*, “Actas do ciclo de conferências «Out of the Stream»: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings ” (no prelo; ciclo de conferências organizado por Luís Afonso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

AFONSO, Luís, 2003 b – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, “Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa”, Lisboa, nº2, p. 273-274.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 152-166.

BESSA, Paula, 2003 a – *Rumos da Cidadania Patrimonial – A Localidade na História – Do Século XV ao Século XIX – Norte do Minho ao Vouga*, Porto, Edições Asa.

BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães*, “Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço”, nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço, p. 13.

BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.

BESSA, Paula, 2003 d – *D. Diogo de Sousa e a pintura mural na capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães*. “Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série, vol.2, p. 757-781.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, p. 18, 19, 25 e figuras 20-32.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 32-35, 64-65.

COSTA, Avelino de Jesus, 2000 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, vol. , p. 208-209.

MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 686 e 724-725.

MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor – II*, “O Primeiro de Janeiro” de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplos dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto

Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 42, 44, 56-57, 61-63.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS:

Arquivo da DRMNN/DGEMN

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, fotografias 20-32.

IPM/Museu Alberto Sampaio

CEIVÃES – Igreja do Divino Salvador

DESIGNAÇÃO: Igreja do Divino Salvador, Ceivães, Monção

LOCALIZAÇÃO: Ceivães, Monção.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: desconhecido.

*

Não é provável que tenham subsistido pinturas na capela-mor.

As pinturas que se conservam encontram-se no arco triunfal. Houve aqui várias intervenções em momentos diferentes. Quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola, devem ter existido três campanhas sobrepostas. Lacunas na segunda campanha, evidentes do lado do Evangelho, permitem ver que há camada de pintura mural sotoposta. De ambos os lados do arco triunfal, sobre as pinturas da segunda camada (*Epifania* e *S. Sebastião*) – a que mais extensamente e melhor se conserva – sobrepõem-se ainda pequenas porções de rebocos com pintura de carácter decorativo e de enquadramento.

Ao nível do rodapé do lado da Epístola e na jamba do arco do lado do Evangelho há ainda evidência de pinturas com carácter vernacular e com características diferentes das já referidas.

Como estas pinturas não foram restauradas e se conservam fragmentariamente, não seguiremos a ficha analítica habitual. Apenas comentaremos a pintura sotoposta do lado do Evangelho, assim como a *Epifania* que se lhe sobrepõe e o fragmento de *S. Sebastião* do lado da Epístola.

ARCO TRIUNFAL DO LADO DO EVANGELHO:

CAMADA SOTOPOSTA:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: esta pintura apenas é visível através de lacunas na camada de pintura sobreposta.

RESTAUROS: não houve restauro.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: amarelos e ocre, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: no estado de conservação das pinturas não é possível avaliar cabalmente este aspecto; no entanto, esta pintura devia acompanhar o altar de fora do lado do Evangelho.

PROGRAMAS E TEMAS: hipótese: *Epifania*? O tema da pintura sobreposta é a *Epifania* e alguns detalhes desta pintura sotoposta indiciam o mesmo tema: o presépio, um manto com gola de arminho, provavelmente de um dos reis magos.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

Parece tratar-se de obra de qualidade (é visível uma mão agarrada a bordão – de S. José? - de excelente desenho e modelação). O mesmo se poderia dizer relativamente ao fragmento visível do Presépio: silhares de pedra com tomada de juntas, madeiramentos de aspecto elementar suportando cobertura de colmo, tudo procurando evocar o cenário rústico e pobre do Presépio.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não é possível avaliar este aspecto.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não é possível avaliar este aspecto.

5.HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, esta pintura deveria ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos e na anterioridade em relação à camada sobreposta: segunda metade do segundo quartel do século XVI?

ARCO TRIUNFAL

CAMADA SOBREPOSTA:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal do lado do Evangelho e do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fragmentário.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, azul, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: no estado de conservação destas pinturas não é possível avaliar cabalmente este aspecto; no entanto, estas pinturas

deviam acompanhar os altares de fora do lado do Evangelho (*Epifania*) e do lado da Epístola (apenas se conserva fragmento de *S. Sebastião*).

PROGRAMAS E TEMAS:

Lado do Evangelho: *Epifania*

Lado da Epístola: *S. Sebastião* (pequeno fragmento)

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS: estas pinturas evidenciam bom desenho e boa modelação e gosto pela rotundidade das formas, buscando-se efeitos de movimento e expressivos que nos parecem indicativos de gosto maneirista já amadurecido.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, as pinturas deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: segunda metade do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

Desconhecida (supomos tratar-se de pinturas murais inéditas).

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: desconhecidas.

CÉRCIO – Igreja de Santa Leocádia

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Leocádia, Cércio, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO: Cércio, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede lateral da nave, intradorso de arco diafragma e arco triunfal do lado do Evangelho.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: segundo o Censual de D. Diogo de Sousa (c. 1505-12), era igreja paroquial da apresentação da Ordem do Hospital, sendo o orago Santa Leocádia (ADB, RG, Lº 330, fol. 107 vº).

Segundo o *Livro dos Registos dos titolos do Arcebispo D. Jorge da Costa* (1489), era abade de Cércio, desde 1477, *Joham Gonçalves*:

“(…)Item. Mostrou confirmação da dita egreja de cerceo com suas annexas pelo arcebispo dom Luís *aapresentaçom Jn solido do prior do Hospital* dada no Porto a xix de Abril, 1477, por *Joham do Couto*” (ADB, RG, Lº 321, fol. 106).

Também, segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, esta igreja de Santa Leocádia de Cércio, na terra de Miranda, era da apresentação da Ordem do Hospital.

Em 1537, “*Samta Leocadia de Cerceo com sua anexa Santa Maria de Monte de Duas Igrejas*” era apresentada “*pello commendador dallguoso*”. Em 1534 foi apresentado Lourenço Cardoso (ADB, RG, Lº 323 (1º caderno), fol. 1 vº).

Os *Títulos* (ADB, RG, Lº 323, (1º caderno), fol. 1vº) deste abade dão-nos uma ideia da sua mobilidade:

Ordens	Datas	Locais e conferentes
Prima Tonsura	1/4/1503	Título dado por D. Francisco Fonseca, bispo de Titopoli
Menores	22/11/1510	Igreja de Badajoz ; por Frei Domingos Garcia, bispo
Epístola	23/11/1510	Igreja de Badajoz ; por Fei Domingos Garcia, bispo
Evangelho	21/12/1510	Elvas ; por D. Francisco, bispo de Fez

Missa	23/9/1514	Lisboa; por D. Duarte, bispo
Confirmação	1534	Pelo comendador de Algosó

Não há nenhuma pintura mural que possamos relacionar com estes abades, uma vez que não existem na capela-mor.

NAVE:

Conservam-se três pinturas murais no corpo desta igreja: na parede norte da nave existe mural figurando díptico fingido com *S. Miguel Arcanjo* e *S. Francisco recebendo os estigmas*, há também um *S. Bartolomeu* no intradorso de arco diafragma e, ainda, no arco triunfal do lado do Evangelho, uma *Santa Inês*.

O estado de conservação em que se encontram estas pinturas, não permite uma análise detalhada. Na verdade, nas duas primeiras pinturas que referimos nem sequer se podem avaliar devidamente as opções de paleta. É esta a razão que nos leva a não seguirmos a ficha analítica que temos usado, aqui deixando apenas alguns comentários.

A técnica seguida parece ter sido sempre a do fresco com acabamentos a seco, tendo todas as pinturas perdido grande parte destes acabamentos. A sua *leitura* é ainda dificultada pela grande quantidade de deposição de sais.

Supomos que as três pinturas serão do século XVI, ainda que, aparentemente, realizadas por oficinas diferentes e em datas diferentes.

É possível que a pintura de *Santa Inês*, que deveria ambientar altar de fora, seja a mais antiga de entre as que referimos. O rosto e as vestes da santa devem ter tido repintes; da sua mão esquerda só se conserva o desenho preparatório, segurando livro sobre o qual se coloca cordeiro e cruz. O desenho preparatório do cordeiro parece ser de boa qualidade. As molduras de enquadramento da pintura são rectilíneas e, aparentemente, de cores *lisas*.

Não é possível comentar as qualidades plásticas do *S. Bartolomeu* no intradorso de arco diafragma. Apenas podemos reconhecer os seus atributos: faca numa mão, enquanto a outra segura cadeia prendendo o diabo que mal se adivinha.

Colunas enquadram e separam *S. Miguel* e *S. Francisco*, suportando frontão cujo topo tem a forma de um arco abatido; nos cantos superiores usa-se motivo chamejante.

Para evocar o volume das colunas, usa-se o branco para acentuar a sua parte mais iluminada e mais próxima do observador. Tanto quanto é possível avaliar, o desenho dos rostos de S. Miguel e de S. Francisco é expressivo e tratam-se as vestes multiplicando as pregas num traçado que procura efeitos enfatizando o volume mas sem a preocupação de traduzir uma realidade visível. Apesar das características do desenho de figura, as formas de enquadramento parecem ser indicadoras de uma data de execução tardia mas talvez ainda no século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

5. INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 321, fol. 106.

ADB, RG, Lº 323 (1º caderno), fol. 1 vº.

ADB, RG, Lº 330, fol. 107 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA: desconhecida (supomos que estas pinturas são inéditas).

CETE – Igreja de S. Pedro

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Pedro de Cete, Penafiel, Porto.

LOCALIZAÇÃO: Cete, Penafiel, Porto.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: arcossólio na nave, do lado da Epístola.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: Igreja de mosteiro beneditino. Segundo o *Censual da Mitra do Porto (1542)*: “(...) *Item o mosteiro de Sam Pedro de Çete taxado em quatro çemtas livras. E da hordem de Sam Bemto.(...)*” (SANTOS, 1972, p.215).

*

NAVE

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arcossólio na nave do lado da Epístola. O *fresco* encontra-se numa das jambas do arco, do lado esquerdo.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fraco: lacunas, deposição de sais, sujidades. Esta pintura encontra-se amarelecida e escurecida, o que muito dificulta a sua observação e análise.

RESTAUROS: desconhecem-se.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, preto.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta pintura mural encontra-se numa das jambas do arcossólio, do lado esquerdo.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Sebastião*.

ICONOGRAFIA: S. Sebastião é representado atado a coluna, assentando os pés na base da coluna. A representação do Santo é ambientada por colunas e outros elementos de carácter arquitectónico.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Cuidadoso tratamento do rosto e da sua expressão de melancólica aceitação. Eficaz indicação de volumes e posturas corporais.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O estado actual desta pintura não permite grandes minúcias analíticas. A representação do Santo é ambientada por enquadramento de cariz arquitectónico, sendo o tipo de colunas representado (com base de secção poligonal) comum nas arquitecturas do séc. XV e na arquitectura *manuelina*.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são presentemente visíveis.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não existe nenhuma figuração heráldica.

6.LEGENDAS:

É possível que haja uma legenda sobre o santo, assim como outra a seus pés do lado esquerdo (do observador). Teremos que esperar por um restauro competente para poder avaliar melhor estas possibilidades.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS:

As extremidades das setas são de desenho semelhante às do *Martírio de S. Sebastião* de Bravães e às do *Martírio de S. Sebastião* de Chaviães. Em Cete, no entanto, a colocação das extremidades das setas adapta-se aos volumes e postura do corpo, numa solução de muito maior sofisticação.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos (tipo de colunas, eficazes indicações de volume e das posturas do corpo): primeiro quartel do séc. XVI?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, - *Censual do Cabido da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Porto, Câmara Municipal do Porto, p. 215 (mosteiro de S. Bento)

2. INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 206-209.

MATTOS, MATTOS, Armando de, 1953 – *Pinturas Murais*, “Douro Litoral”, Porto, Edição da Junta de Província, 5ª série, vols. V-VI, p. 25-32.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: Luís Afonso supôs que estas pinturas haviam desaparecido, tendo feito o seu estudo com base em fotografias antigas pertencentes ao espólio da Casa Museu Vitorino Ribeiro (nº 1931 – Gaveta 5, Módulo 21), conservado nas reservas do Museu Municipal do Porto.

CETE – Igreja de Nossa Senhora do Vale

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora do Vale.

LOCALIZAÇÃO: Cete, Paredes.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: enquadrando nicho na parede fundeira da capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: no século XVI não era igreja paroquial.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: enquadrando nicho na parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fragmentário.

RESTAUROS: restauro recente pela Mural da História.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos, azuis.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: aproveitou-se a existência do nicho para, possivelmente, ambientar imagem de vulto de Nossa Senhora com este programa de anjos músicos.

PROGRAMAS E TEMAS: anjos músicos, alguns tocando harpa e trombetas.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

Bom desenho e boa modelação ao modo do mestre Arnaus, o que é manifesto quer no tratamento dos rostos, quer das asas dos anjos. Tal como em Fontarcada, por exemplo, tira-se partido da arquitectura para se criar programa de pintura mural.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: como já se referiu, existem semelhanças com pinturas murais de mestre Arnaus, por exemplo, em Midões, Fontarcada e no arco entaipado da nave de Pombeiro.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: mestre Arnaus.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese, dada a cronologia das pinturas datadas e assinadas de Midões (1535) e dada a cronologia das pinturas da *capela-mor de Vila Marim II* (1549): anos trinta ou quarenta de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 210-213.

CHAVIÃES – Igreja de Santa Maria Madalena

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães, Melgaço.

LOCALIZAÇÃO: Chaviães, Melgaço, Viana do Castelo.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO:

- paredes da nave adjacentes à parede do arco triunfal, quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola;
- arco triunfal;
- capela-mor: há vestígios de pintura mural nas paredes da capela-mor, por trás do retábulo-mor (a localização destas pinturas - e a consequente falta de luz - não permite fazer uma boa leitura global do remanescente. Apenas nos foi possível verificar a existência de alguns silhares pintados e a existência de padrões decorativos de laçarias semelhantes aos que enquadram o santo figurado no registo superior da parede do arco triunfal, do lado do Evangelho, o que talvez indique que a mesma oficina que laborou na nave e arco triunfal possa ter realizado também a pintura na capela-mor. Tal só se poderá verificar quando estas pinturas forem restauradas).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial; em 1547, o padroado era do duque de Bragança.

A igreja de Santa Seguinha - ou Seculina - de Chaviães está documentada desde **1177** (PINTOR, 1975, p. 47). Importa, talvez, chamar a atenção para o facto de a existência de documentação para uma igreja documentar, de facto, a existência da sua instituição mas não o actual edifício que, neste caso, é posterior. A fundação desta igreja deverá estar relacionada com o movimento de criação de igrejas ao longo dos séculos XI e XII, altura em que “toda a villa ou aldeia procurou ter a sua *ecclesia* (...)” (ALMEIDA, 1978, vol. I, p. 176). Em **1183**, metade da igreja de Chaviães pertencia a D. Afonso Henriques que, então, faz doação dela à vila de Melgaço (AZEVEDO, 1958, doc. 353); Conhecemos os rendimentos para o Arcebispo de Braga das igrejas do termo de Melgaço no **início do século XVI**, algures entre a incorporação da Comarca eclesiástica de Valença no Arcebispado de Braga (1514) e o fim do arcebispado de D. Diogo de Sousa (1532) (COSTA, 1981, p. 163-168); nesta época, Chaviães não era, para o Arcebispo, a mais rendosa das igrejas do termo de Melgaço (COSTA, 1981, p. 189). Em **1545-1549**, é feita nova avaliação dos benefícios da Comarca de Valença (COSTA,

1981, p. 202), verificando-se a mesma situação. Também neste século, Chaviães aparece como sendo do padroado do Duque de Bragança, como consta do tombo de **1547** (ADB, Registo Geral, cx. 183/10) que volta a ser copiado em **1592** (ADB, Registo Geral, Livro nº 2, fols. 271 a 273). O censual de D. Frei Baltasar Limpo (**1551-1581**) (COSTA, 1981, p. 208-209) dá-nos indicações quer sobre o padroado da igreja de Chaviães, quer sobre a mudança do orago da igreja que se viria a verificar. De facto, toda a documentação que referimos indica como orago da igreja de Chaviães ‘*Sancta Segoinha*’ mas o fl. 126 do *Censual* de D. Frei Baltasar Limpo no capítulo “*Terra de Melgaço, annexas im perpetuum*” refere a anexação perpétua de Santa Maria Madalena de Chaviães a “*Sancta Seculinha de Chaviães*”. No fl. 126v., no capítulo a propósito dos benefícios da Terra de Melgaço, “*d’apresentação de padroeiros*”, refere-se “*Chaviães Sancta Seculinha do duque de Bragança. Tem anexa perpetua Sancta Maria Madalena (de) Chaviães per doação que lhe fizeram padroeiros leigos*”. A anexação das duas igrejas talvez explique que, da junção de ambas e dos dois oragos um fosse caindo no esquecimento – Santa Seculinha – passando a igreja a ser conhecida apenas como sendo de Santa Maria Madalena (BESSA, 2003 b, p. 9-11).

*

NAVE E ARCO TRIUNFAL

CAMADA 1 (camada presentemente mais visível mas que deixa entrever trechos de camada subjacente e sobre a qual existiu, pelo menos, mais outra camada de pintura; apenas se comentará a camada que agora é mais visível):

LOCALIZAÇÃO:

- paredes da nave adjacentes à parede do arco triunfal, quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola;
- parede do arco triunfal.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável, embora haja lacunas e grande quantidade de deposição de sais.

RESTAUROS: não se realizaram.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos, ocre, vermelhos e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1 metro do pavimento actual; a pintura remanescente está, por vezes, organizada em dois registos.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral da nave do lado do Evangelho: *Santo António* e, em dois registos, *S. Roque no Bosque* (registo alto) e *Epifania* (dois reis magos; registo baixo).

Arco triunfal, do lado do Evangelho: dois registos: *Epifania* (continuação; registo baixo) e *Santo* (parece ter vestes de diácono mas tem os pés descalços; registo alto)

Arco triunfal do lado da Epístola: dois registos: *Martírio de S. Sebastião* (registo baixo) e *Homem Silvestre* (registo alto).

Parede lateral da nave do lado da Epístola: *Santo Antão* e *S. Bartolomeu*.

ICONOGRAFIA:

Santo António está figurado sobre peanha fingida, descalço e com livro sobre o braço esquerdo, dobrado (e com Menino Jesus sentado) e crucifixo na mão direita. *S. Francisco* também é representado com o crucifixo na mão mas distingue-se de *Santo António* pelos estigmas que, tanto quanto é possível ver no estado actual das pinturas em Chaviães, não são aqui figurados. Esta representação de *Santo António* tem carácter cenográfico e ilusionístico uma vez que o que se procura representar não é o santo mas uma *imagem de vulto* do santo, sobre a sua peanha.

Nos séculos XV e XVI, nas figurações da *Epifania* Gaspar é geralmente representado como jovem e imberbe, Baltasar como um homem maduro e, geralmente, negro, representando a África e Melchior como um velho, calvo e de longa barba branca (RÉAU, 2002, Tomo 2/vol. 5, p. 250). Em Chaviães, estas convenções de representação não foram inteiramente seguidas; assim, em Chaviães, Melchior e Gaspar parecem da mesma idade madura, ambos com barba, e é Melchior quem é representado como negro. Outras irregularidades ocorrem na representação da *Adoração dos Magos* em Chaviães: o prolongamento da cena pela parede do arco triunfal, separando-se a representação de Baltasar da legenda que o identifica e que fora colocada na parede da nave, assim como a colocação da sua coroa que não se faz sobre o chão, como é usual.

O programa iconográfico desta camada de pintura mural em Chaviães revela uma forte preferência por santos curadores, que, entre outras invocações, eram particularmente solicitados contra a peste; assim acontece com três dos santos representados, *Santo Antão*, *S. Sebastião* e *S. Roque*.

O culto a dois dos santos representados desenvolveu-se e difundiu-se muito tardiamente, nos séculos XV e XVI. O culto a *Santo António* de Lisboa (canonizado em 1232, um ano depois da sua morte) teve grande incremento com a pregação de *S. Bernardino de Siena* (canonizado em 1450; é também por esta altura que *Santo António* passa a aparecer associado a um dos seus atributos, o lírio) e, sobretudo, já no séc. XVI,

com a edificação de muitas igrejas pelos portugueses no ultramar, sob a invocação deste santo; é também pelo séc. XVI que Santo António começa a aparecer associado ao Menino Jesus de pé ou sentado sobre livro. S. Roque (c. 1350 – c. 1379) é ele próprio um santo tardio e as suas biografias, francesas ou italianas, datam dos finais do séc. XV. O seu culto desenvolveu-se muito após o Concílio de Ferrara ter pedido publicamente a intercessão do santo perante a ameaça de uma epidemia de peste e com a trasladação de parte das suas relíquias para Veneza, em 1485. É a partir desta altura que se multiplicam as confrarias de S. Roque. Na realidade, o santo, cujo nome tinha sido mandado inscrever por Gregório XIII (1502-1585) no *Martyrologium Romanum* (que só foi publicado em 1586), só foi canonizado no séc. XVII, por Urbano VIII, ainda que, como vemos, lhe fosse prestado culto anteriormente. Louis Réau considerava, aliás, que a representação do santo associado ao anjo e ao cão só se teria começado a fazer no século XVI.

Outro aspecto a referir é a opção pela representação de santos combinada com a de cenas com carácter narrativo; assim, estão simplesmente representados Santo António, Santo Antão, S. Bartolomeu e um outro santo, paralelamente a três cenas de carácter narrativo, *S. Roque no bosque*, a *Epifania* e o *Martírio de S. Sebastião*.

Finalmente, chamamos a atenção para a raridade da representação do tema do *Homem Silvestre* (muitas vezes evocado como símbolo de fertilidade) (FRAZER, 1922; ANDERSON, 1954 e 1955 e PEREIRA, 1995, p.142-143) com o desenvolvimento e destaque que aqui alcança pelo facto de ter (todo?) um campo de representação a ele dedicado; este motivo poderia fazer parte de uma decoração de grotesco mas a sua localização não é a usual para este tipo de decoração, uma vez que este campo de representação é simétrico daquele em que se encontra a representação de um santo; ora os grotescos, na pintura mural de motivação devocional que conhecemos, desenvolvem-se apenas e como enquadramento das figurações sacras, muitas vezes, sendo ensejo para a inclusão de monogramas e símbolos heráldicos que, por vezes, identificam o encomendador.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: embora a pintura que ora mais se evidencia e temos vindo a comentar pareça pertencer toda a uma mesma campanha de decoração da igreja, sentem-se nela a presença de várias mãos. Na verdade, as características de composição, desenho e

modelação diferem bastante de representação para representação e até as molduras de enquadramento usadas diferem bastante entre si.

A figuração de *Santo António*, de carácter cenográfico (o que se procura representar não é o santo mas uma *imagem de vulto* do santo, sobre a sua peanha), evidencia preocupações de representação do volume e de indicação perspectiva (veja-se a parte superior da peanha) – ainda que hesitante (parte inferior desta) -, cuidado e eficácia no desenho (pé) e na modelação através da cor (vestes e peanha). A cena de *S. Roque no bosque* e a *Epifania*, não evidenciam a mesma mestria, nem entre si, nem por comparação com o *Santo António*. Os mesmos comentários se aplicam às representações do lado da Epístola: não parecem da mesma mão nem o *Homem Silvestre*, nem o *Martírio de S. Sebastião* nem os *Santo Antão* e *S. Bartolomeu*. Podemos talvez pôr a hipótese de que aqui tivesse trabalhado uma equipa de pintura mural com vários membros trabalhando cada tema com relativa independência cujo modo de fazer – e, provavelmente, maturidade (vejam-se as molduras decorativas, o porco de *Santo Antão*, os arqueiros do *Martírio de S. Sebastião*) – não eram iguais. No *Martírio de S. Sebastião*, pretendeu-se salientar o carácter grotesco dos archeiros (rostos e expressões).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O estado actual de conservação destas pinturas não permite uma boa leitura dos fundos. No *Martírio de S. Sebastião*, subsistem apontamentos de paisagem (árvores) de desenho muito convencional e muito simplificado.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

A mesma disparidade de factura sentida no tratamento de figura, sente-se também na execução das molduras decorativas, todas feitas à mão livre: simples linhas (parede do arco triunfal, do lado da Epístola), às vezes combinadas com barras decoradas por pinceladas ou losangos (entre *Santo António* e *S. Roque* e a *Epifania*), mas, também, enquadrando *S. Roque no bosque*, uma versão simplificada de uma moldura que ocorre quer em *S. Pedro de Varais (Vile)*, quer no absidiolo de *Nossa Senhora do Loreto* na Sé de Braga, assim como, mais elaboradamente, se usa, também, uma moldura de laçarias (acompanhando o *Santo* da parede do arco de triunfo do lado do Evangelho), relacionável com padrões de inspiração mudéjar. Uma versão mais complexa ainda deste tipo de molduras de laçaria é visível também na capela-mor.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é presentemente visível nenhuma figuração heráldica.

6.LEGENDAS: “m[e]lc[h]yor”, “gã[s]par”, “balt...”; o tipo de letra usado é muito semelhante ao da legenda que acompanhava o *S. Roque* da igreja de S. Salvador de Bravães (Boletim da DGEMN –Monumentos, 1937, nº 10, fig. 26).

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS:

O tipo de letra usado nas legendas que acompanham os reis magos da *Epifania* é semelhante ao da legenda identificando o *S. Roque* na nave da igreja de S. Salvador de Bravães.

O que resta do contorno do *S. Sebastião* de Chaviães apresenta semelhanças com o contorno do *S. Sebastião* da primeira camada de pintura mural em Bravães, assim como com o desenho das extremidades das setas e das mangas dos arqueiros nesta mesma pintura. Não pretendemos, no entanto, atribuir estas pinturas de Chaviães à oficina activa em *Bravães II*, cuja pintura se revestia de características muito diferentes.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: o gosto por formas de secção poligonal (peanha, cofres dos reis magos) e por laçarias de influência mudéjar foi característico da arte manuelina.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): a pintura da capela-mor deveria ser da responsabilidade do padroeiro ou do abade; a pintura no arco triunfal e na nave deveria ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios iconográficos e estilísticos: anos vinte ou trinta de Quinhentos.

Como vimos, algumas das escolhas iconográficas (Santo António com o livro, *S. Roque no bosque*) não deverão ser anteriores ao século XVI (RÉAU, 2002, Tomo 2/vol. 3, p. 123 e Tomo 2/vol. 5, p. 150).

Por outro lado, o gosto por formas de secção poligonal (peanha, cofres dos reis magos) e por laçarias de influência mudéjar foi característico da arte *manuelina*.

Um outro indício para o estabelecimento de uma cronologia para as pinturas de Chaviães é o tipo de letra usado para identificar Melchior, Gaspar e Baltasar. Na realidade este é semelhante ao usado para identificar o *S. Roque* que existiu na igreja de Bravães. Ora o *S. Roque* de Bravães fez parte de uma segunda campanha de pintura mural nessa igreja que, no topo da parede fundeira da capela-mor ostentava o brasão do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa, cujo arcebispado decorreu entre 1505 e 1532; como algumas destas pinturas em Bravães seguem gravuras de Dürer de 1511, esta campanha só pode ter decorrido entre 1511 e 1532 (BESSA, 2003 d, p.773); Manuel

Batoréo verificou ainda que as pinturas que seguem gravuras de Dürer são geralmente 15 anos posteriores à data da gravura, e propõe uma cronologia de c. 1526-1532 para estas pinturas de Bravães.

Como já referimos, foi usada uma barra de enquadramento no *S. Roque no bosque* semelhante a uma das barras decorativas usadas na igreja de S. Pedro de Varais e no absidiolo de Nossa Senhora do Loreto/ Sé de Braga. O facto de, em Chaviães se usar uma versão mais simplificada dessa barra decorativa poderia indicar para ela uma data de feitura mais precoce, embora essa simplicidade possa dever-se a outras ordens de razão.

Outro indício de datação poderia ser a repetida figuração de um mesmo e distintivo tipo de mangas em S. Roque e nos magos Melchior e Gaspar. De facto, imediatamente acorrem à lembrança várias figurações idênticas, mas do século XV, como as que ocorrem na ilustração do casamento de D. João I e D. Filipa de Lancaster nas *The Chronicles of England* (46). Na pintura a fresco italiana, por outro lado, ainda no século XV, repetem-se exemplos deste tipo de mangas: Capela funerária da Rainha Teodolinda/ catedral de S. João Baptista/Monza (Franceschino, Gregorio e Giovanni Zavattari, c. 1444), Pellegrinaio/Hospital de Santa Maria della Scala/Siena (Domenico di Bartolo, Lorenzo di Pietro e Priamo della Quercia, 1440-1444), Capela do Coro/San Francesco/Arezzo (Bicci di Lorenzo e Piero della Francesca, c. 1447-51), Capela dos Magos/Pallazo Medici-Riccardi/Florença (Benozzo Gozzoli, 1459), Capela principal do coro/Sant'Agostino/San Gimignano (Benozzo Gozzoli e oficina, 1463-66), Última Ceia/Capela Sistina/Palácio do Vaticano/Roma (Cosimo Rosselli, c. 1479-82), Capela Caraffa/Santa Maria sopra Minerva/Roma (Fillipino Lippi, c. 1488-90) (ROETTGEN, 1996, P. 166-185, 186-203, 224-253, 326-357, 374- 395). No entanto, e usando uma vez mais como exemplo a pintura a fresco italiana, e já no século XVI, este pormenor de figuração ocorre, por exemplo, nos frescos da Capela Baglioni/Colegiada de Santa Maria Maior/Spello (Pinturicchio, 1500-1501), particularmente na cena de Cristo entre os Doutores (ROETTGEN, 1997, p. 278-295). Um exemplo ainda mais tardio da ocorrência da figuração deste tipo de mangas aparece na pintura a óleo sobre madeira da *Epifania* que se encontra na vizinha igreja de Santa Maria de Melgaço, pintura esta de 1591, atribuída a António de Figueiroa (PÉREZ, 1995, p. 292).

Finalmente, por baixo da representação de Santo António, aparece um pedaço de um padrão decorativo, talvez de uma moldura de enquadramento, de uma camada de pintura

subjacente à que temos vindo a comentar cujo gosto poderá corresponder ao dos inícios do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1981 – *Comarca Eclesiástica de Valença do Minho (Antecedentes da Diocese de Viana do Castelo)*, Ponte do Lima.

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.162.

2.INÉDITAS:

ADB, cx. 283/10 (Tombo).

ADB, Livro 2 do Registo Geral, fls 271 a 273 (Tombo).

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1978 – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-e-Minho*, tese de doutoramento policopiada, vol. I, p. 176.

ALMEIDA, Fortunato de, 1971 (2ª ed.) – *História da Igreja em Portugal*, Coimbra, vol. IV, p. 113-116.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 214-221.

AZEVEDO, Rui de (ed.), 1958 – *Documentos Medievais Portugueses, Documentos Régios*, Lisboa, vol. I, doc. 353.

BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães*, “Boletim de Melgaço”, Câmara Municipal de Melgaço, p. 9-30.

BESSA, Paula, 2003 c – *D. Diogo de Sousa e a pintura mural na capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães*. “Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, I Série, vol. 2, p. 757-781.

- CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.
- COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1981 – *Comarca Eclesiástica de Valença do Minho (Antecedentes da Diocese de Viana do Castelo)*, Ponte do Lima, p. 163-168, 187-206, 208-209.
- PEREIRA, Paulo, 1995 – *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, p. 142-143.
- PÉREZ, Xosé Carlos Valle (coord.), 1995 – *Do Tardogótico ó Manierismo – Galicia e Portugal*, Fundación Pedro Barrié de la Maza e Fundação Calouste Gulbenkian, p. 292.
- RÉAU, Louis, 200 – *Iconografia del arte Cristiano*, Tomo 2/vol. 3, Barcelona, Edicines del Serbal, ^a ed., p. 127, 181, 548.
- RÉAU, Louis, 2000 – *Iconografia del arte Cristiano*, Tomo 1/vol. 2, Barcelona, Edicines del Serbal, 2^aed., p. 248, 250,.
- RÉAU, Louis, 2002 – *Iconografia del arte Cristiano*, Tomo 2/vol. 5, Barcelona, Edicines del Serbal, 2^o ed., p. 150 e 153.
- ROETTGEN, Steffi, 1996 – *Italian Frescoes – The Early Renaissance – 1400-1470*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, p. 166-185, 186-203, 224-253, 326-357, 374-395.
- ROETTGEN, Steffi, 1997 - *Italian Frescoes – The Flowering of the Renaissance – 1470-1510*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, p 278-295.

CIMO DE VILA CASTANHEIRA – Igreja de S. João Baptista

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. João Baptista de Cimo de Vila de Castanheira, Chaves

LOCALIZAÇÃO: Cimo de Vila Castanheira, Chaves.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: Igreja paroquial. Nos inícios do séc. XVI, segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, o padroado era do rei (BTH, p.158).

Em **1537**, esta igreja era comenda (de S. João da Castanheira) da terra de Monforte de Rio Livre. Dois anos antes (**1535**) o reitor **António Anes** tinha renunciado ao cargo, tendo sido apontado novo pároco. A apresentação continuava a ser do rei. (ADB, RG, Lº 323, fol. 50 vº).

A manutenção das naves pertencia geralmente aos paroquianos, razão pela qual estes dados (padroado, reitor) são pouco relevantes para o estudo das pinturas murais que aqui se conservam e que se localizam no arco triunfal.

*

ARCO TRIUNFAL:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: do lado do Evangelho e do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: esta igreja esteve durante muitos anos destelhada, razão pela qual se perderam quase todos os retoques a seco, tendo sobrevivido apenas a pintura que era realmente a fresco. Perdeu-se também o registo superior do lado da Epístola no qual se figurava um Inferno.

RESTAUROS: desconhece-se.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco (como a igreja esteve durante anos destelhada, apenas se conserva a pintura a fresco, tendo-se perdido os acabamentos a seco).

PALETA CROMÁTICA: vermelho, amarelo, cinzentos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: como o programa não subsiste na sua inteireza, não é possível avaliar devidamente este aspecto. A pintura que se conserva coloca-se acima do nível a que deveriam estar os *altares de fora*, com *Santa Catarina* sobre o altar do lado do Evangelho e a *Anunciação* sobre o altar do lado da

Epístola. Acima destas pinturas, desenvolvia-se um segundo registo, do qual restam as *Almas dos Justos*, do lado do Evangelho, o que parece indicativo de que aqui haveria um *Julgamento Final*, provavelmente figurando-se Cristo Juiz no topo do arco triunfal, como é frequente em programas de pintura mural em igrejas paroquiais inglesas.

PROGRAMAS E TEMAS:

Arco triunfal do lado do Evangelho:

Registo inferior: *Santa Catarina de Alexandria*

Registo superior: *Almas dos Justos* (parte de um Julgamento Final?)

Arco Triunfal do lado da Epístola:

Registo inferior: *Anunciação*

Registo superior: perdeu-se (fotografias antigas mostram que aqui existiu um *Inferno*)

ICONOGRAFIA: ocuparia um *Juízo Final* todo o topo do arco triunfal, ao modo do que acontece com frequência em igrejas paroquiais inglesas?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o estado de conservação destas pinturas não permite boa avaliação deste aspecto. Na *Santa Catarina* sentem-se as qualidades de desenho características desta oficina, usando-se o desenho para evocar o volume e, à semelhança do que acontece no *S. Pedro* e no *S. Paulo* de Santa Leocádia, manipulando-se sabiamente a forma de modo a criar uma impressão de majestosidade.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível uma boa avaliação deste aspecto. Na *Santa Catarina*, optou-se por indicar um murete (?) acima do qual se desenvolve pintura de carácter decorativo com um padrão de adamascado (evocando pano de armar?). Na *Anunciação* é possível identificar alguns dos habituais *adereços*: vaso com flores entre S. Gabriel e a Virgem, estante com livro.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: sob a *Anunciação* subsiste barra de grilhagem.

4. PADRÕES DECORATIVOS: padrão de brocado na *Santa Catarina* igual ao do fundo do *Santo António* em Outeiro Seco (CAETANO, 2002, p. 214) e que também está presente noutras igrejas (*capela-mor de Folhadela II*, barras no alteamento das paredes da capela-mor de S. Tiago de Adeganha, etc.).

5. HERÁLDICA: não existe nenhum brasão.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS:

Joaquim Inácio Caetano encontra proximidades entre a pintura em Cimo de Vila de Castanheira e a pintura em Santa Leocádia (uso de tonalidade pouco vulgar de verde na

auréola de *Santa Catarina* que também aparece no gorro de um dos soldados e no de um dos sacerdotes da *Circuncisão* em *Santa Leocádia*; predominância de ocre e vermelhos, fragmento de padrão de brocado no fundo de Santa Catarina igual a um que ocorre em no fundo do Santo António de Outeiro Seco e friso com meio quadrifólio semelhante a um em Santa Leocádia) (CAETANO, 2002, p. 231). Existem ainda várias semelhanças entre estas camadas de pintura em Cimo de Vila de Castanheira, Santa Leocádia e Outeiro Seco e certas intervenções de pintura noutras igrejas como Santa Marinha de Vila Marim/Vila Real (*nave de Vila Marim II*), Nossa Senhora de Guadalupe/Ponte/Mouçós, Capela de S. Brás/Vila Real e S. Miguel de Tresminas. Dadas estas características comuns entre todas estas pinturas nestes diferentes locais, Joaquim Inácio Caetano atribuiu-as a uma mesma oficina (CAETANO, 2002, p. 230 – 231).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: oficina que executou as pinturas murais referidas.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização as pinturas deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese: dadas as semelhanças com as pinturas murais já referidas (Santa Leocádia: c. 1511-13; Mouçós: 1529), deverão ter cronologia semelhante, correspondendo talvez aos anos vinte ou trinta de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: PIMENTA, 1941, p. 158.

2.INÉDITAS: ADB, RG, Lº 323, fol. 50 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 222-227.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 40, 46-48 e 67-68.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, “Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação”, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 211-233.

CORVITE – Igreja de Santa Maria

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria de Corvite.

LOCALIZAÇÃO: Corvite, Guimarães, Braga.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira e paredes adjacentes) e arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: a igreja paroquial de Santa Maria de Corvite está documentada desde 1220 (COSTA, 1997, vol. I, p. 133, 238 e 356 e COSTA, 2000, vol. II, p. 235, 294 e 482).

O *Livro dos Registos do arcebispo D. Jorge da Costa* (1489) (ADB, RG, Lº 321, fol. 14) revela-nos alguns factos importantes relativos a esta igreja paroquial ocorridos durante os arcebispos de D. Fernando da Guerra e de D. Luís Pires. Em **1489** era abade desta igreja **Bertholameu Carneiro, cónego de Braga**, que havia sido confirmado por D. Luís Pires em **1469**:

Datas	Títulos	Informação vária
29/9/1452	Ordens Menores	Dadas pelo Bispo de Silves, D. Rodrigo, em Braga
17/3/1454	Sub-diaconato	Dadas em Braga
17/4/1454	Diaconato	Idem
21/4/1454	Presbiterado	Idem
14/9/1469	Confirmação da conesia de Braga	Dada por D. Luís Pires
28/9/1456	Confirmação da igreja de Santa Cristina de Longos	Dada por Luís Aº, vigário de D. Fernando da Guerra por especial comissão deste à “ <i>apresentação do dito arcebispo e dalguns padroeiros leigos</i> ”
3/1/1469	Anexação <i>in perpetuum</i> da igreja de S. Cláudio a Santa Cristina de Longos	Feita por Luís Aº, vigário do arcebispo D. Fernando da Guerra “ <i>ambas aa sua apresentaçom e da sua egreia de Bragaa Jn sólido. De consentimento de seu cabydo dada em Bragaa por Lopo de Figueiredo.</i> ”

4/11/1476	Desmembração da igreja de Santa Maria de Corvite da igreja de Ronfe e anexação <i>in perpetuum</i> de Santa Maria de Corvite a Santa Cristina de Longos, “ <i>ambas som da sua apresentação Jn sólido</i> ”, ficando S. Paio de Ceide anexa a Ronfe	Dada pelo arcebispo D. Luís Pires em Braga, por Pêro Gonçallvez
-----------	--	---

Assim, durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa, Santa Maria de Corvite era igreja paroquial anexa a Santa Cristina de Longos: “(...) *Corujte Samta Maria a Santa Crjstinha de Longuos de terra do chantrado(...)*” (PIMENTA, 1949, p. 134).

No *Livro de Registos do Infante D. Henrique* (ADB, RG, Lº 323) não encontramos nenhuma referência à igreja de Corvite que, então, devia estar anexada, como se viu, a Santa Cristina de Longos. Assim, **desde 1492 e até 1537**, deve ter sido abade de Santa Cristina de Longos o **arcediogo de Olivença** como se depreende pelos “*Titolos do arcediaguo d’Olivença despensado*” que, no entanto, nunca referem o seu nome:

“(...) *Item. Mostrou hum titolo do dito **arcediagado d’Oliuença** em que ho arçebispo dom Jorge declara que ho arcebispo dom Luis seu anteçesor criara de nouo este arcediagado d’Olivemça e lhe anexara Jn perpetuum ha **jgreja de Santa Cristina de Longos com suas anexas** e asy as Jgrejas de Santa Maria de Lijoo e São Tiago de Lordelo com suas aneja São João de Calvos e que elle arcebispo aproua e retifica ho feyto per seu antecesor com consmtimento do seu cabido a qual retifycação foy feita em Braga aos **bj de Junho de mill e quatrocentos nouenta e dous** per elle e pello cabido asynado a saber por qynze denidades e conegos*” (ADB, RG, Lº 323, fol. 164).

Note-se que, desde 1512, o arcediagado de Olivença passou a fazer parte do bispado de Ceuta (e a antiga comarca de Valença do arcebispado de Braga), por acordo entre D. Diogo de Sousa e D. Fr. Henrique, com o consentimento do rei D. Manuel I e ratificado, em 1513, pelo papa Leão X, pela bula *Inter curas múltiples* (SOARES, 1997, p. 28-29).

Os dados biográficos do arcediogo a que se referem os títulos de 1537 não correspondem, como era de se esperar, aos de *Bertholameu Carneiro*, uma vez que o arcediogo que mostrou os seus títulos em 1537 ao arcebispo-Infante D. Henrique, recebeu o benefício como arcediogo em 1523, mas, e apesar do arcediagado de Olivença ter passado para o bispado de Ceuta, o arcediogo devia continuar a receber o benefício

de ser abade de Santa Cristina de Longos – e suas anexas, incluindo Corvite -, sem o que não faria sentido mostrar os seus títulos ao arcebispo de Braga:

Datas	Títulos	Informação vária
16/1/1512	<i>Dispensação</i> dirigida ao bispo do Porto. Processo derrimido pelo bispo do Porto a 16/1/1512	Para tomar todas as ordens e ter benefício com cura ou sem cura ainda que fosse conesia e dignidade e igreja catedral ou colegiada (Que razões levariam o papa a permitir tais privilégios? Muitas vezes, tais dispensações resolviam impedimentos por <i>defeito de nascimento</i> , ou seja, ilegitimidade, mas para receber tantos e tais privilégios deveria tratar-se de filho de importante clérigo ou nobre)
19/2/1513	Ordens Menores	Dadas pelo Bispo de Titopoli; em Braga
6/4/1527	Ordens de Epístola	Dadas pelo bispo Dumense; em Braga
1523	Provisão no arcediagado de Olivença	Papa Clemente VII; em Roma (note-se que a provisão nesta importante conesia se fez ainda antes de ter recebido ordens de Evangelho e não se incluem nos seus títulos subsequentes ordens de missa)
27/5/1535	Ordens de Evangelho	Dadas pelo mesmo bispo; em Braga

Na cópia tardia do *Censual* de D. Diogo existente no Arquivo Municipal de Guimarães e na rubrica referente à “*Terra Do chantrado IntitulaDas e Vnidas ad vitã Da colação do arcebispo*” constam as seguintes notas: “*Samta cristjnha de longuos ao arçediagado De oljuença E posto que Dizem imperpetuum pollo Arçebispo Don Iorge Da costa Depois a possuyo pero feo⁷ como anexa en vida autorjtate apostoljca. Esta foj tomada p^a as comem [sic: tratar-se-á de comendas?] E lordelo E por Isso as naõ pos o arcediaguo Manuel Da Cunha en nenhuum filho.*” (BTH, 1949, p. 121)

⁷ Trata-se do nome Pedro Feio como se depreende de nota inserta nesta cópia tardia do *Censual* de D. Diogo existente no Arquivo de Guimarães. De facto, quando se refere a igreja de Lordelo, diz-se: “lordelo sam tjaguo anexo en Vjda ao arçediagado Doljuenca segundo parece per letras de Pero feo” (BTH, 1949, p. 126).

Segundo o *Livro de capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, de 1548 (ADB, VD, Lº 434), era, então, capelão de Santa Maria de Corvite *Antonio Alvarez*, o que nos leva a supor que o abade não fazia residência (tratar-se-ia do arcediogo Manuel da Cunha referido na cópia tardia do *Censual* de D. Diogo existente no Arquivo de Guimarães?). Esta visitação refere ordem pelo visitador aos fregueses para que se pintasse *de romano* o altar de S. Sebastião, o que pressupõe que, por essa data, já existia a pintura sobre o *altar de fora* relativa a S. Sebastião:

“No dito dia [10 de Setembro de 1548] visitei a dita jgreia em presença d’ **António Alvarez capelão** e com parte dos fregueses. He bem servyda no spiritual. Quanto ao temporal

Item. Mamdo ao abade que cumpra com as visytações passadas, a saber, que ponha huas toalhas francesas que pemdao de cada banda meã vara, sob penna de trezentos rs ate o natal.

Mamdo aos fregueses que pintem o altar de São Bastião de remano sob pena de dozentos rs pêra as obras da see.” (ADB, VD, Lº 434, fol. 2 vº).

Como interpretar esta ordem do visitador aos fregueses? Como se manda pintar o altar de S. Sebastião, isso parece indicar que a figuração deste santo já existia e que o que se mandava pintar era o frontal do altar (“*de remano*”, talvez como o frontal do *altar de fora* do lado do Evangelho). Como não se ordena nem ao abade nem aos fregueses que mandem realizar mais pintura nem na capela-mor, nem no resto do arco triunfal, ficamos com a impressão de que toda essa pintura já existiria. A assim ser, todas as outras pinturas aqui existentes deverão ser anteriores a 1548.

Embora se conservem mais dois livros de *capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo* (ADB, VD, Lºs 435 e 436), respectivamente de 1571 e 1586, não volta a fazer-se referência a qualquer pintura mural nesta igreja, nem se ordena a sua realização.

*

CAPELA-MOR E ARCO TRIUNFAL:

CAMADA 1:

(Nota: O estado de conservação destas pinturas, assim como os *facings* com que se procurou protegê-las nos anos noventa, à espera de um restauro que ainda não se realizou, limitam a sua apreciação global e a sua análise detalhada.)

LOCALIZAÇÃO: Capela-mor (parede fundeira, altar-mor e parede adjacente do lado do Evangelho).

Arco triunfal e *altares de fora*.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável embora com lacunas e grande quantidade de deposição de sais. Com *facings* resultantes de uma intervenção iniciada pelo Instituto José de Figueiredo (1990). É necessário restauro - pelo qual se espera -, havendo interesse local pela sua realização. Partes da pintura mural encontram-se ocultas por caiação posterior.

RESTAUROS: não houve restauros; o Instituto de José Figueiredo começou uma intervenção que não foi concluída (1990); os *facings* resultantes dessa intervenção dificultam – ainda que indispensáveis – a análise que é possível fazer actualmente das pinturas.

TÉCNICA: *fresco*.

PALETA CROMÁTICA: negro, amarelo, vermelho, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

Conserva-se um programa de pintura mural na capela-mor cuja total extensão presentemente desconhecemos (apenas é visível pintura na parede fundeira da capela-mor e altar-mor e parte de pintura mural na parede adjacente do lado do Evangelho), assim como outro que se estende a todo o arco triunfal e altares a ele associados.

PROGRAMAS E TEMAS:

Capela-mor:

Parede fundeira da capela-mor:

rodapé: *paralelepípedos perspectivados*;

registo: *S. Brás* (com resto de legenda), *Nossa Senhora com o Menino* entre dois anjos, um segurando pássaro e outro segurando jarra com três açucenas e coroada por outros dois anjos, *Santo Antão* (com parte de legenda);

Parede lateral do lado do Evangelho:

rodapé: *cubos perspectivados* (preto, branco e cinzento);

registo: *Santo dominicano* (*S. Gonçalo de Amarante?*) (com legenda coberta por reboco posterior);

Arco triunfal:

do lado do Evangelho:

frontal do altar com barras de enquadramento de enrolamentos e decoração vegetalista estilizada sobre fundo vermelho;

registro baixo: *Santa Catarina e Santa Bárbara*;

registro alto: ? (com caiação);

do lado da Epístola:

frontal do altar: ? (muito deteriorado);

registro baixo: *Martírio de S. Sebastião*;

registro alto: pintura decorativa ?(com caiação);

topo do arco triunfal: *Calvário* (com caiação; é visível a Virgem e parte do Crucificado).

ICONOGRAFIA:

A *Nossa Senhora com o Menino* está enquadrada por quatro anjos. Dois anjos, de pé, seguram, um, uma pomba branca e o outro, jarra com três açucenas, ou seja, a esta *Nossa Senhora com o Menino* associam-se atributos geralmente presentes na *Anunciação* (a pomba branca/Espírito Santo e as três açucenas alusivas à tripla, quer dizer, eterna, virgindade de Maria) (veja-se, por exemplo, CASIMIRO, 2005, vol. I, p. 315-321 e p.401-420). Por outro lado, outros dois anjos, voando, coroam Nossa Senhora. Nesta representação de *Nossa Senhora com o Menino* condensam-se, assim, várias referências relativas a Maria: concepção virginal de Jesus, *Mãe de Deus* e *Coroação* (após a sua *Dormição*).

A representação de *S. Brás* tem particularidades iconográficas. Frequentemente as representações deste santo referem dois milagres diferentes: a salvação de menino engasgado com espinha e a devolução de um porco a uma mulher idosa que o tinha por sua única riqueza. Em Corvite, os dois milagres são condensados numa única referência e uma só personagem refere ambos os milagres do santo, apresentando-se com a espinha cravada e segurando bandeja com a cabeça assada do porco que lhe teria sido oferecida em agradecimento pelo milagre. Trata-se de um caso interessante de *síntese*, talvez devida aos limites do espaço disponível para a representação e de forma a garantir uma boa identificação do Santo, de resto explicitada pela filactera com legenda identificativa.

O *Santo dominicano* (segurando báculo com uma mão e livro com a outra) está em mau estado de conservação e parcialmente recoberto por reboco posterior. No entanto, a seus

pés, como fundo, figura-se uma ponte, razão pela qual supomos poder tratar-se de *S. Gonçalo de Amarante*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é possível avaliar no actual estado de conservação destas pinturas, o tratamento de figura evidencia, frequentemente, cuidadoso desenho, tratamento de rostos e da sua expressão, assim como eficaz tratamento de volumes, sugeridos quer pelo desenho, quer pela utilização da cor. Estas capacidades de desenho e de tratamento de volumes são, talvez mais evidentes no *S. Brás* (mas não na personagem que o acompanha), na *Nossa Senhora com o Menino* e na *Santa Catarina e Santa Bárbara*.

Sente-se disparidade de mãos nesta oficina, com diferentes qualidades e características (comparem-se, por exemplo a *Santa Catarina e Santa Bárbara* com o archeiro do *Martírio de S. Sebastião*).

Em algumas destas pinturas evidencia-se, talvez, uma forma de usar a cor pouco frequente: trata-se de usar brancos para indicar panejamentos salientes, sugerindo-se o quanto são iluminados e reflectem a luz.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Na maioria dos casos e tanto quanto é possível avaliar no estado de conservação actual das pinturas, o tratamento de fundos é simples. No pavimento de ladrilhos sob a *Nossa Senhora com o Menino*, tenta-se um tratamento em perspectiva, assim como nas colunas que enquadram esta representação. Cuidam-se ainda os detalhes do seu trono, o *drape d'honneur* e tapete sob os seus pés.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Sistematicamente usam-se barras de enrolamentos, por vezes associadas a outros elementos (sugestão de moldura rectilínea na *Santa Catarina e Santa Bárbara*; sugestão de moldura arqueada no topo no *Martírio de S. Sebastião*; sugestão de molduras arqueadas no topo ou de nichos no *S. Brás*, na *Nossa Senhora com o Menino* e no *Santo Antão*) e largas barras de decoração vegetalista (em tons de amarelo/ocres sobre branco ou a cinzentos e branco sobre vermelho) de grande qualidade de execução, semelhantes às usadas na terceira camada de pintura mural na nave da igreja de Santa Cristina de Serzedelo.

4. PADRÕES DECORATIVOS:

rodapés: *paralelepípedos perspectivados*;

barras: de decoração vegetalista. Composições idênticas são também usadas nos frontais de altar da capela-mor (aqui parecendo haver sobreposição de duas intervenções, vendo-se um motivo floral semelhante ao que ocorre no *drape d'honneur* que serve de fundo a Herodes na *Degolação de S. João Baptista*, proveniente da sala do capítulo do Convento de S. Francisco de Guimarães, hoje no Museu de Alberto Sampaio) e do altar de fora do lado do Evangelho (o altar de fora do lado da Epístola está em muito mau estado de conservação). Existe semelhança entre estas barras de *volutas*, para seguir a designação de Catarina Vilaça de Sousa (SOUSA, 2001, p. 236, 238) e as que ocorrem numa das intervenções de pintura mural em Santa Cristina de Serzedelo, em S. Pedro de Sanfins de Ferreira e S. João de Calvos (CAETANO, 2001, p. 76 e SOUSA, 2001, p. 236, 238).

5.HERÁLDICA: não são visíveis representações heráldicas.

6.LEGENDAS:

[Acompanhando o Santo dominicano: percebe-se que existe embora não esteja visível, uma vez que tem reboco sobreposto;]

Acompanhando o S. Brás: “(...)RAS”

Acompanhando o Santo Antão: “SANTO (...)”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS:

Existem as semelhanças já referidas com pinturas nas igrejas de Santa Cristina de Serzedelo, S. João de Calvos (destruídas mas documentadas por fotografias no Arquivo da DGEMN), S. Pedro de Sanfins de Ferreira. Note-se que o abade da igreja de Santa Maria de Corvite era o mesmo da igreja de S. João de Calvos, o arcediogo de Olivença (ADB, RG, Lº 330, fol. 90 e BTH, 1941, p. 126).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: há que notar grandes semelhanças nas formas das asas e das vestes dos anjos (particularmente a maneira de tratar as mangas) com as do S. Gabriel da *Anunciação* do *Triptico da Lamentação do Mestre Delirante de Guimarães*. E, no entanto, as pinturas na igreja de Corvite são, certamente, obra de outra oficina, usando diferentes recursos e com diferente gosto, também do ponto de vista da pintura decorativa, como se verifica nas largas barras de enquadramento de *volutas*. Como explicar tais semelhanças? Um colaborador do *Mestre Delirante* que migrou para - ou constituiu - outra oficina operando na mesma região, continuando a fazer anjos como aprendera com esse mestre? Influência do próprio *Triptico da Lamentação*?

ARTISTA/OFICINA: Catarina Vilaça de Sousa propõe a designação de *Mestre das Volutas* para o pintor que realizou estas pinturas em Corvite (SOUSA, 2001, p. 238).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: o arcediogo de Olivença e abade de Santa Cristina de Longos a que a igreja de Santa Maria de Corvite andava anexa.

CRONOLOGIA: hipotética: as colunas que enquadram a Nossa Senhora com o Menino, aparentemente, com bases e fustes de secção poligonal são ao gosto da arte manuelina. Pensamos que os rodapés de *paralelepípedos perspectivados* estiveram *na moda* até aos anos quarenta de Quinhentos, não parecendo que tenham ultrapassado muito essa época (veja-se o caso da capela-mor de S. Paio de Midões em que mestre *Arnaus* usou rodapé de *paralelepípedos perspectivados* em 1535, já não o fazendo na capela-mor de Vila Marim em 1549). Por outro lado, a *Visitação* de 1548 a que já se fez referência ordena a pintura *de romano* do altar de *S. Sebastião*, sendo, portanto, muito provável que a restante pintura já existisse nessa data. Assim, estas pinturas devem ter sido realizadas pelos anos quarenta de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – Para a História da Arquidiocese de Braga, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VI.- nº3, p. 134.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 321, fol. 14.

ADB, RG, Lº 323, fol. 164.

ADB, VD, Lºs 434, fol. 2vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA:

ADB, VD, Lº 434, fol. 2 vº (pintura do altar de *S. Sebastião*).

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 235-241.

COSTA, Avelino de Jesus, 1997 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, vol. I, p. 133, 238 e 356.

COSTA, Avelino de Jesus, 2000 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, vol. II, p. 235, 294 e 482.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 76.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, 2004 – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, tese de doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, vol. I, p. 315-321 e p.401-420.

SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1983 - *Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do Século XVI*, “Revista de Guimarães”, vol. XCIII, Janeiro-Dezembro, p. 28.

SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1997 - *A Arquidiocese de Braga no Século XVII – Sociedade e mentalidades pelas Visitações Pastorais (1550-1700)*, Braga.

SOUZA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, vol. 111, p. 219-273, especialmente p. 236-238.

COVAS DO BARROSO – Igreja de Santa Maria

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria de Covas do Barroso

LOCALIZAÇÃO: Covas do Barroso, Vila Real.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor, nave e arcossólio de intenção funerária.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL:

Segundo o Livro de Registos de títulos do tempo do arcebispo D. Jorge da Costa (1489) era seu abade **Joham A^o**:

“Item. Mostrou confirmação da vigairaria sem capelanja da deta igreja de Santa Maria de Couas da terra de Barroso com suas capelas per Joham Brás vigairo de Bragaa aa presentaçom de Joham A^o abade da deta egreja dada em Bragaa (...), xiiij de nouembro, 1481” [Acrescento, noutra letra: *“Jurou que assi era custume de seer capellam porque assi dizia na confirmaçom que fizesse”*] (ADB, RG, L^o 321, fol. 78 v^o).

Durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa esta igreja paroquial era da apresentação do duque de Bragança e era seu **capelão Dioguo Afonso**:

“(...) a xxiiij^o de Março de mjl b xxbiiij [1528] confirmou a capelanya perptua de Samta Maria de Couas e suas anexas da terra de barroso (...) ao clerigo de missa a apsentaçam do senhor duque padroeiro da dita que pera a aquelle selaryo e spendio que suya dser alvaro fernandez per cujo falesimento vagou (...)” (ADB, RG, L^o 332, fol. 310 v^o).

As pinturas da parede fundeira da capela-mor desta igreja devem ser posteriores a 1528 e as mais antigas que se conservam na nave devem ser do último quartel do século XV. No entanto fica claro que, em 1528, o padroado era do duque de Bragança, tendo sido, muito provavelmente, o clérigo anterior a esta data, Álvaro Fernandes, também apresentado pelo duque.

Em 1537, durante o arcebispado do Infante D. Henrique ainda era **Dioguo Afonso** o capelão de Santa Maria de Covas:

“(...)Item. Mostrou titolo pello arcebispo dom Diogo de Sousa per que lhe confirmou a capelania perpetua da igreja de Samta Maria de Couas com suas enexas aa presemtaçam do duque de Bragança verdadeiro padroeyro dada aos xxiiij de Março de mil v^{os} vimte e oyto.” (ADB, RG, L^o 323, fol. 23).

Apresentamos, assim, um quadro-resumo dos abades e capelães que é possível conhecer para esta época e para esta igreja:

Datas	Abades	Capelães
1481	João A°	Joham A°
Até 1528		Álvaro Fernandes
1528 (confirmação)		Dioguo Afonso
1537 (apresentação de títulos ao arcebispo-Infante D. Henrique)		Dioguo Afonso

*

CAPELA-MOR

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: na parede testeira e no tardo do arco triunfal; são ainda visíveis partes do rodapé na parede lateral do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável, ainda que com grande quantidade de deposição de sais.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: negro, vermelho, ocre, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura devia desenvolver-se desde o nível do pavimento ao da abóbada. Na parede fundeira, uma vez que se pretendeu figurar uma grande variedade de temas, a pintura está organizada em quatro registos com um tema no registo inferior e no do topo e dois temas nos registos intermédios.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede testeira:

Registo inferior: *Apóstolos* (parte de um *Pentecostes*?);

Registo médio: *S. João Baptista e Santo* (com atributos semelhantes – contas de rezar, bordão e nau - aos do santo identificado por legenda como Santo Amaro na capela de Santa Maria Madalena de Santa Valha);

Registo alto: *Natividade e Ressurreição de Cristo*;

Topo: *Assunção de Nossa Senhora*;

ICONOGRAFIA: Quais terão sido as motivações deste programa? Os Apóstolos do registo baixo talvez fossem parte de um *Pentecostes*, não se tendo conservado a pintura da zona central. No registo médio, os dois santos eram talvez da devoção do encomendador. No registo alto figuram-se a *Natividade* e a *Ressurreição*, assinalando-se o início da vida e a vitória sobre a morte de Jesus. No topo, figura-se um tema maior da devoção mariana – e esta igreja era da invocação de Santa Maria -, a *Assunção*.

A *Assunção da Virgem* não é narrada nos Evangelhos mas sim nos *evangelhos apócrifos assuncionistas*. Foi popularizada não só por Gregório de Tours, no séc. VI, mas também pela *Legenda Aurea*, no séc. XIII⁸.

A *Assunção* de Covas do Barroso é uma *Assumptio corporis*: a Virgem, com os pés sobre uma lua em quarto crescente, é elevada ao céu por anjos, acompanhada por anjos músicos.

Este tema da *Assunção* figurado em Covas do Barroso testemunha uma faceta do culto mariano que se foi desenvolvendo muito antes de se constituir como dogma. Na verdade, este tema aparece figurado no Ocidente pelo menos desde o século XIII e, no entanto, só foi constituído como dogma pelo papa Pio XII no Ano Santo de 1950⁹. No entanto convirá recordar que em 1497, esta festa, celebrada a 15 de Agosto, como ainda hoje, era considerada de jejum e guarda na diocese do Porto¹⁰. Também na diocese da Guarda, em 1500, se estabelece esta festa como sendo de jejum e guarda¹¹. De mais importância no que se refere a Covas do Barroso, cerca de 1506, na arquidiocese de Braga, à semelhança do que havia sido estipulado para o Porto, esta festa é considerada de guarda e jejum¹².

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

⁸ RÉAU, Louis, 2000 – *Iconografia del arte cristiano – Iconografia de la Biblia – Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Tomo 1/vol. 2, pp. 643.

⁹ RÉAU, ob. cit., pp. 638.

¹⁰ *Constituições qve fez ho senhor Dom Diogo de Sovsa B[is]po do Porto, Porto, na oficina de Rodrigo Alvares, 1497*, fol. 24 e 24 vº.

¹¹ *Constituições e estatutos feitos e ordenados agora novamente por o mui reverendo senhor dom Pedro bispo da Guarda* publicadas em GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 238.

¹² *Constituições feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas*, fol. 16 vº e 17. Como já referimos na nota 14, para a diocese de Lamego não dispomos de fonte documental equivalente para esta época.

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho é cuidadoso no tratamento dos rostos mas menos eficiente no tratamento dos corpos. Cuidam-se efeitos expressivos quer através do desenho quer na concepção das composições. Manifesta-se vontade acentuada de indicar o volume quer pelo desenho quer pelo claro-escuro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O tratamento dos fundos é geralmente sumário, apenas indicando um nível de pavimento. No entanto, no *Santo* do registo médio, na *Natividade*, na *Ressurreição* e na *Assunção* detalham-se as indicações de enquadramento, cujas características plásticas são difíceis de avaliar no estado em que se encontram as pinturas.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: as barras usadas no enquadramento dos temas referidos são lisas.

4. PADRÕES DECORATIVOS: no que é visível da pintura ao nível do rodapé na parede lateral do lado do Evangelho, assim como no tardo do arco triunfal, neste caso, desde o nível do pavimento até ao da abóbada, usa-se o motivo dos *paralelepípedos perspectivados*.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese, dada a localização do programa e o facto de não se ter figurado o brasão do padroeiro: o abade de Santa Maria de Covas do Barroso.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: nos anjos que acompanham a *Assunção* manifesta-se um gosto gótico, estimando complicadas dobras nas vestes e o uso de fitas enroladas; nas restantes pinturas manifesta-se, por outro lado, uma linguagem artística que enfatiza o tratamento dos volumes e procura efeitos expressivos quer no tratamento dos rostos e dos corpos, quer na forma como se articulam as composições. O estado de conservação das pinturas não permite boa visibilidade dos detalhes de vestuário, no entanto, o facto de, na *Natividade*, a Virgem ter o manto colocado sobre um ombro, deixando a descoberto o outro, *maneirismo* que também ocorre nas pinturas de Santo Isidoro de Canaveses de 1536, talvez possa indicar

uma cronologia para este programa da capela-mor de Santa Maria de Covas do Barroso de cerca dos anos trinta de Quinhentos.

CAMADA 2:

Trata-se de interessante programa de pintura mural datado de 1721, conservando-se pintura figurativa nas paredes laterais (*Epifania, Menino Jesus entre os Doutores, milagre de reconhecimento da presença real de Cristo na hóstia consagrada, acólito com círio e o letreiro “Tantum ergum sacramentum”, Adoração dos Pastores, Circuncisão, Aparição da Virgem a S. Domingos, entregando-lhe um rosário, acólito com círio e o letreiro “Tantum ergum sacramentum”*), sendo estes temas enquadrados por barras com *rinceaux* e usando-se um rodapé com *putti* segurando grinaldas), na abóbada (*Árvore de Jessé, Nascimento da Virgem, Assunção, Coroação da Virgem* e, ainda, pintura decorativa nas nervuras da abóbada e nas mísulas em que estas se apoiam, assim como *embrechados* fingidos nas jambas do arco triunfal e nas ombreiras dos janelões. Por se tratar de programa fora do âmbito cronológico deste estudo, não o comentaremos mais longamente.

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais da nave lado do Evangelho e do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: grande perda cromática, havendo lacunas nos rebocos e grande quantidade de deposição de sais, tudo dificultando uma boa *leitura* destas pinturas.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: negro, ocres, vermelho, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: estes murais ocupam parte das paredes laterais da nave, na zona adjacente ao arco triunfal. Junto desse arco, há pinturas com o topo em quarto de círculo, talvez para simularem arcadas semelhantes às do arco triunfal original.

PROGRAMAS E TEMAS: não é possível interpretar com segurança os programas temáticos, dada a enorme quantidade de deposição de sais. Do lado da Epístola, conserva-se um *Santo Bispo* (com báculo e a mitra) que não podemos identificar mais precisamente e o anjo da *Anunciação*. Do lado do Evangelho, figuram-se uma *santa* e um *santo com bordão*, ambos com nimbos. O programa incluía várias outras figurações

apenas parcialmente visíveis, uma vez que sobre elas se executou novo programa de pintura mural do primeiro quartel do século XVIII.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o anjo da *Anunciação* evidencia bom desenho e modelação. A cena tem um enquadramento arquitectónico, com coluna cuja base tem secção poligonal. No pavimento de ladrilhos negros e brancos tenta-se um tratamento em perspectiva.

Não é possível analisar estes aspectos em relação às restantes pinturas do programa.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

1) com enrolamentos ao modo dos usados pela oficina que laborou em Valadares;

2) com motivo em *espinha*.

4. PADRÕES DECORATIVOS: recorre-se abundantemente a um padrão de motivo floral com muitas pétalas, pontilhado no interior, e rodeado, igualmente, por pontilhado. Este motivo tanto é usado em extensões de pintura de carácter meramente decorativo como nos fundos de enquadramento da pintura figurativa. Ocorre sistematicamente nas pinturas realizadas pela oficina que executou o programa da capela-mor de Valadares.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: o motivo de enrolamentos e o motivo floral já referidos são característicos da oficina de Valadares.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: hipótese: oficina de Valadares.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: nesta localização, os paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, dadas as semelhanças já apontadas entre estas pinturas e as da oficina de Valadares: último quartel do século XV. É possível que estas pinturas sejam mais tardias do que as de Valadares, de Gatão ou da *nave de Vila Marim I*, uma vez que na *Anunciação* de Covas do Barroso a tentativa de tratar em perspectiva o pavimento, a coluna usada no enquadramento arquitectónico e o próprio desenho e modelação do anjo parecem ser indicativos de algumas mudanças no gosto e, consequentemente, no *modus faciendi* da oficina.

CAMADA 2 (?):

LOCALIZAÇÃO: arcossólio ambientando túmulo acompanhado por inscrição epigráfica: “Aqui jaz: afonse: anes: bar/rosso: o qual: foy: muito: hõrrado/escudeiro: do: duq[ue]: de: b[r]agãca: fi/delrey de jon finouse na e[ra] do s[enh]or de I iiij:/IX ano”.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: a necessitar de restauro; deve haver pintura no intradorso do arco que se encontra repintada. Houve aqui mais do que uma intervenção de pintura, o que é visível junto da arca tumular.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com retoques a seco.

PALETA CROMÁTICA: negro, ocre, vermelho, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: pintura mural ambientando inscrição epigráfica obituária num arcossólio de intenção funerária. O espaço disponível para a realização da pintura mural era muito limitado dadas as grandes dimensões da inscrição epigráfica, exactamente o ocupado pelo anjo.

PROGRAMAS E TEMAS: anjo fingido segurar letreiro com inscrição epigráfica.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: O rosto do anjo revela boas qualidades de desenho e de modelação pelo uso da cor. O tratamento do corpo do anjo é mais sumário.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existe.

6. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: descendente de Afonso Anes Barroso?

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos: anos vinte/trinta do século XVI?

CAMADA 3: pinturas murais do séc. XVIII, da mesma oficina e da mesma cronologia das da capela-mor.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: PIMENTA, Rodrigo, 1943 – Para a História da Arquidiocese de Braga, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p. 160.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 321, fol. 78 vº.

ADB, RG, Lº 332, fol. 310 vº.

ADB, RG, Lº 323, fol. 23.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 242-246.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 22-25, 61-63.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 46.

DUAS IGREJAS – Igreja de Santa Eufémia

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Eufémia de Duas Igrejas, Duas Igrejas, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO: Duas Igrejas, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: nave, do lado do Evangelho, paredes laterais e testeira da capela-mor.

As pinturas existentes nesta igreja foram estudadas por Lúcia Cardoso Rosas em 1999 (ROSAS, 1999, p. 37-38). Nessa ocasião, para além das pinturas que agora analisamos, Lúcia Cardoso Rosas pôde ainda ver:

“Na parede que ladeia o arco triunfal, do lado do Evangelho está representando S. Sebastião. (...) O perisionium tem movimento amplo para ambos os lados e o tratamento e posição das pernas indica valores de desenho algo dominados. A presença de uma pequena árvore faz supor a existência de outros elementos de referência paisagística que o estado actual da pintura não permite ver.

Algumas semelhanças no movimento, posição e domínio dos valores da sombra, aproximam esta pintura da representação de S. Sebastião da igreja de S. Salvador de Bravães (Ponte da Barca), destacada aquando do restauro e datada [por Dalila Rodrigues] entre 1540-1550” (ROSAS, 1999, p. 37).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: desconhecido. No *Censual* de D. Diogo não se faz menção desta igreja. No entanto, devia ser igreja paroquial uma vez que segundo os *Títulos* apresentados a D. Jorge da Costa, em 1487 era abade de Duas Igrejas *Gomez Anes* (ADB, RG, Lº 321, fol. 55); ou seria este clérigo abade de Santa Maria do Monte de Duas Igrejas? Nos *Registos do tempo do arcebispo Infante D. Henrique* apenas existe referência a Santa Maria do Monte de Duas Igrejas, anexa a Cércio, do padroado da Ordem do Hospital (ADB, RG, Lº 323, (1º caderno, fol. 1vº).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

Nota: as condições de visibilidade e de conservação das pinturas na parede fundeira da capela-mor não permitem uma boa análise da pintura que aqui subsiste, uma vez que

houve repintes, há faltas de reboco e rebocos sobrepostos, para além de o retábulo-mor se encostar à parte central da parede, não permitindo ver o que aí se figurou.

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais e fundeira.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: a necessitar de restauro.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: amarelos/ocres, vermelhos, azuis, verde.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral do lado do Evangelho:

registo alto: *Natividade* incluindo *Adoração dos Pastores*;

registo médio: *S. Simão, Santo André, S. Bartolomeu, Santa Maria Madalena, Santa Luzia*;

registo baixo: grotescos (apenas se conserva um fragmento sob Santa Luzia).

Parede lateral do lado da Epístola:

registo alto: *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso* (parte);

registo médio: *S. Tiago e S. Matias* e, junto da parede fundeira, outro santo com alabarda: será *S. Judas Tadeu*? *S. Mateus*? A legenda não nos esclarece: “(...) VO. EANTIN (...)”.

Parede fundeira do lado do Evangelho:

registo alto: actualmente, sem *leitura*;

registo médio: anjo (*S. Gabriel*, parte de uma *Anunciação*, estando a *Nossa Senhora* no lado da Epístola, ladeando a figuração central?).

Parede fundeira na zona central: a pintura não é visível uma vez que o retábulo-mor quase se encosta à parede nesta zona central.

Parede fundeira do lado da Epístola:

registo alto: actualmente, sem *leitura*;

registo médio: *Virgem da Anunciação* (?);

registo baixo: talvez, uma *Nossa Senhora do Leite* (?) acompanhada por anjo músico e larga barra de *rincaux* ladeando esta pintura; estas largas ramagens usam tons de ocre e folhas a verde sobre fundo rosado.

No mural da *Nossa Senhora do Leite* houve enorme perda cromática, pouco mais se vendo que o desenho preparatório, sumariíssimo; toda a área envolvente desta figuração foi repintada num carregado tom de azul, vendo-se por entre as lacunas deste repinte os ocres da pintura original. Sobre esta pintura figura-se escudete com ninho com pássaros,

tratando-se, certamente, do pelicano alimentando os filhos com o seu próprio sangue, um recorrente símbolo cristológico. Há junto do escudete uma porção de reboco com *rinceaux* sobreposta a esta camada de pintura que lhe é, portanto, posterior.

ICONOGRAFIA: no topo das paredes laterais afrontavam-se a *Expulsão do Paraíso* e uma *Natividade*, incluindo o *Anúncio* aos pastores e sua chegada ao Presépio para a *Adoração*. Assim, a *Queda* pelo Pecado Original colocava-se frente à *Redenção* pelo nascimento de Jesus. Estas cenas foram desenvolvidamente tratadas, ocupando grande extensão do comprimento das paredes laterais.

Por baixo, perfilava-se, ao que tudo indica, um apostolado acompanhado por alguns outros santos, talvez da devoção do padroeiro ou do abade desta igreja. Quando o estado de conservação da pintura o permite verificar, os apóstolos estão identificados não só pelas legendas mas também pelos seus usuais atributos: *Santo André* e a cruz em aspa, *S. Tiago* com o chapéu, bordão e vieira de peregrino, *S. Matias* com o machado, apóstolo com alabarda (S. Judas Tadeu? S. Mateus?). As vestes da santa identificada com a legenda “*SA.TAMAd(...)*” têm características diferentes das dos apóstolos: em vez das túnicas com abertura vertical junto ao pescoço, figura-se aqui camisa branca de decote redondo junto ao pescoço sob vestido de decote quadrado e amplas mangas tufadas da camisa branca, o que nos parece indicativo de vestes femininas, tratando-se, provavelmente, de *Santa Maria Madalena*; o mesmo tipo de decote quadrado do vestido também é visível na Nossa Senhora da *Natividade*.

Estas escolhas programáticas são interessantes e sofisticadas. Raramente ocorrem na pintura mural portuguesa temas do Antigo Testamento mas aqui procura-se uma relação tipológica, afrontando-se a *Expulsão do Paraíso* e a *Natividade*, uma vez que, como dizia S. Paulo, “(...) *Uma vez que a morte veio por um homem, também por um homem veio a ressurreição dos mortos; porque do mesmo modo que em Adão todos morreram, assim também em Cristo serão todos restituídos à vida (...)*” (1 Cor 15, 21-23). Por outro lado, neste programa que se estende pelas paredes laterais, evocam-se os fundadores da Igreja, os Apóstolos, herdeiros e transmissores da mensagem cristã, acompanhados de alguns santos, talvez da devoção do encomendador (*Santa Maria Madalena* e *Santa Luzia*).

Desconhecemos o arranjo geral da pintura na testeira desta capela-mor. Não sabemos qual a figuração no seu centro, uma vez que o tardo do retábulo-mor se lhe encosta; por outro lado, ainda há rebocos sobrepostos a pinturas no topo desta parede. Como já referimos, não encontrámos menção a esta igreja no *Censual* de D. Diogo de

Sousa nem noutras fontes documentais da primeira metade do século XVI que nos indiquem qual era o seu orago ou de quem era o padroado e quem foram os clérigos ao seu serviço. No entanto, aqui parece terem-se figurado vários temas marianos. Uma *Anunciação* desenvolve-se do lado do Evangelho (anjo) e do lado da Epístola (Virgem). Do lado da Epístola, mais abaixo, existe uma figuração que talvez seja a de *Nossa Senhora do Leite* acompanhada por anjo músico, encimada por escudete com o pelicano alimentando os filhos com o seu próprio sangue, símbolo cristológico.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: o desenho não parece ter sempre as mesmas características o que deve ser indicativo do carácter oficial da obra. Por exemplo, no apostolado, santos e *Anunciação*, as características de desenho e modelação parecem ser muito constantes. Já na *Natividade*, o desenho e modelação do presépio com Nossa Senhora, S. José, o Menino, o burro e a vaca comendo mansamente juntos da mesma manjedoura, parecem ter mais qualidade do que os pastores. O desenho dos nus de Adão e Eva na *Expulsão do Paraíso* é muito frustre.

VOLUME: indicado quer pelo desenho quer pelo tratamento pela cor; por vezes, por exemplo no manto de Nossa Senhora na *Natividade* usa-se o branco para indicar o volume dos panejamentos mais próximos do espectador.

COMPOSIÇÃO: tanto na *Natividade* como na *Expulsão do Paraíso* de Duas Igrejas, como no *Julgamento Final* de Malhadas, obras da mesma oficina, se evidencia o gosto por amplas composições estendendo-se ao longo de boa parte do comprimento das paredes que lhes servem de suporte. Na concepção destas composições o que parece marcante é servir a lógica da narrativa, mais do que qualquer estruturação geométrica.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Na *Natividade*, para indicar a profundidade da vasta paisagem que se procura evocar, colocam-se faixas horizontais de vermelho, branco e/ou azul a espaços, entre as quais se figuram cães, ovelhas, pedras, vendo-se um afloramento rochoso formando um arco que permite entrever, ao longe (reduziu-se a escala da figuração), a silhueta de um cavaleiro. Procura tratar-se o Presépio de forma perspectiva. As colunas do Presépio evocam o motivo da *torsade*, tão querido do gosto manuelino.

Cada uma das figurações dos Apóstolos e santos tem enquadramento arquitectónico: colunas em *torsade*, arcos abatidos, juntas entre os silhares *calafetadas*, tudo bem ao gosto do modo *manuelino*, mesmo bem depois de findo o reinado de D. Manuel I.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: a *Natividade* encontra-se ladeada por motivo de círculos secantes – que também acompanha o *Julgamento Final* na nave de Malhadas – e também por ampla extensão de *rincaux* com desenho a vermelho mas com uso dominante do ocre.

Atrás do retábulo-mor, do lado do Evangelho, subsiste, abaixo de *Santa Luzia*, fragmento de grotescos em que dominam os ocre, vermelhos e rosados. Também na parede fundeira, ao lado da *Nossa Senhora do Leite*, existe larga barra de *rincaux* em tons ocre mas com folhinhas verdes sobre tom rosado quase branco.

4.PADRÕES DECORATIVOS: nas paredes laterais da capela-mor, ao lado da *Natividade* e da *Expulsão do Paraíso*, usa-se motivo com círculos secantes com flor nos centros, dominando os amarelos mas estando as zonas de intersecção dos círculos pintadas a vermelho.

5.HERÁLDICA: escudete que supomos ter tido figuração do pelicano alimentando os filhos com o próprio sangue. Esta opção não é vulgar, sendo muito mais frequentes os escudetes com as cinco chagas de Cristo (em Folhadela e Veigas, por exemplo). Se as cinco chagas evocam a Paixão e, consequentemente, a Redenção, o pelicano é também um símbolo de Cristo e de ressonâncias eucarísticas. Supomos que é este simbolismo que explica esta opção pois, embora o pelicano fosse emblema de D. João II, a cronologia destas pinturas deve ser, segundo cremos, muito posterior ao fim do seu reinado.

6.LEGENDAS:

acompanhando o apostolado e santos:

do lado do Evangelho: “(…)[SI]MON”, “ANDREAS”, “BARTOLOMEVS”, “SA.TAMAd(…)”, “SA.TA LUSIA”;

do lado da Epístola: “MATIA”, “IACOBV”, “(…)VO.EANTIN(…)”.

acompanhando a *Natividade*: “GLA.IN EXCLS dEO”, ou seja, “Gloria in excelsis Deo”, “Glória a Deus nas Alturas”, parte da antífona com que se concluída da Missa da meia-noite do dia 25 de Dezembro (“Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis, alleluja, alleluja”).

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: o mesmo motivo de padrão de círculos secantes presente neste programa acompanha também o *Julgamento Final* na nave de Malhadas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido. Esta oficina terá laborado também, como já se referiu, na nave do lado do Evangelho na igreja de Malhadas.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido; a pintura da capela-mor deveria ser paga ou pelo padroeiro ou pelo abade desta igreja. Não conseguimos encontrar informação documental que nos esclareça nem sobre quem detinha o direito de padroado nem sobre quem foram os abades desta igreja no século XVI, embora nos pareça provável que o mesmo abade tivesse a seu cargo esta igreja e Santa Maria do Monte (daí a designação de *Duas Igrejas*).

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: Santa Maria Madalena é figurada com vestido de decote quadrado sobre camisa branca de decote redondo e amplas mangas tufadas, detalhes que lembram as opções de vestuário da *Santa Catarina de Alexandria* de Santo Isidoro, pintura datada de 1536: serão estas pinturas de Duas Igrejas do final dos anos trinta ou dos anos quarenta de Quinhentos?

NAVE:

Nota: como apenas se conservam na nave dois fragmentos de pintura muito provavelmente de duas campanhas diferentes, não podemos ajuizar da sua cronologia relativa.

CAMADA A:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave do lado do Evangelho

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fragmentário.

RESTAUROS: não houve

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, ocre, azul.

PROGRAMAS E TEMAS: não se conservou o programa figurativo; apenas são visíveis apontamentos de paisagem que enquadrariam as figurações.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: apenas é visível o costumeiro recurso aos tufos de ervas para indicar a profundidade do espaço.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra de laçaria com duas fitas, semelhante a barra usada em Santiago de Adeganha, Capela do Divino Salvador de Castro Vicente, S. Pedro de Marialva e Nossa Senhora da Fresta de Trancoso.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: barras de laçaria semelhantes ocorrem em Santiago de Adeganha, Capela do Divino Salvador de Castro Vicente, S. Pedro de Marialva e Nossa Senhora da Fresta de Trancoso.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido. É possível que uma mesma oficina tenha executado os vários programas de pintura mural já mencionados.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos: primeiro quartel do século XVI.

CAMADA B:

LOCALIZAÇÃO: parede da nave do lado do Evangelho, um pouco acima do fragmento com barras de laçaria já comentado (camada A).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fragmentário.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: negro, vermelhos.

PROGRAMAS E TEMAS: um anjo leva uma alma (nua) para o Céu, sendo observado por outras almas, entre as quais as de alguns clérigos, tonsurados.

ICONOGRAFIA: deve trata-se de fragmento de um *Julgamento Final*. O que é visível é um anjo levando uma alma para o Céu, observado por várias outras almas, entre as quais se contam clérigos com suas cabeças tonsuradas. Esta escolha temática nesta localização também está presente na nave da igreja de Malhadas, embora realizada por outra oficina (a oficina que realizou a pintura mural na capela-mor desta igreja de Duas Igrejas).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: sem rigor anatómico mas procurando indicar o movimento ascensional do anjo. O tratamento de rostos é indicativo e frustre.

VOLUME: o volume é indicado pelo desenho e por efeitos – pouco hábeis – de claro-escuro.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. No entanto, nesta localização, esta pintura deveria ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: primeiro quartel do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. INÉDITAS: ADB, RG, Lº 321, fol. 55.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 253-261.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 76.

ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 - *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI* in “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal”, Porto, p. 37-38.

DUAS IGREJAS – Igreja de Nossa Senhora do Monte

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora do Monte, Duas Igrejas, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO: Duas Igrejas, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: arco triunfal do lado do Evangelho (*Santa Luzia*) e do lado da Epístola (*Santa Inês?*);

Capela-mor: parede lateral do lado do Evangelho (*Calvário com os dois ladrões*).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: em 1537 era igreja paroquial anexa a Cércio, do padroado da Ordem do Hospital. Segundo os *Registos do tempo do arcebispo Infante D. Henrique*, “*Samta Leocadia de Cerceo com sua anexa Santa Maria de Monte de Duas Igrejas*” era apresentada “*pello commendador dallguoso*”.

Em 1533 foi apresentado Lourenço Cardoso. Os *Títulos* deste abade dão-nos uma ideia da sua mobilidade (ADB, RG, Lº 323, (1º caderno, fol. 1vº):

Datas	Títulos	Informação vária
1/4/1503	Ordens Menores	Dadas por D. Francisco da Fonseca, bispo de Titopoli
23/11/1510	Ordens de Epístola	Dadas na igreja de Badajoz, por licença de seu prelado, por D. Frei Domingos Garcia
21/12/1510	Ordens de Evangelho	Idem
23/9/1514	Ordens de Missa	Dadas em Lisboa, com licença de seu prelado, pelo bispo D. Duarte
20/2/1533	Confirmação na igreja de Santa Leocádia de Cerceo	Pelo arcebispo Infante D. Henrique à apresentação do comendador de Algozo

CAPELA-MOR

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: mau: apenas se adivinha o magnífico desenho.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco, tendo-se perdido os acabamentos?

PALETA CROMÁTICA: não é possível avaliar este aspecto.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1 metro do pavimento actual, ocupando grande parte do espaço disponível nesta parede.

PROGRAMAS E TEMAS: *Calvário com os dois ladrões*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

As actuais condições de conservação desta pintura apenas permitem analisar as magníficas qualidades de desenho, com belos escorços especialmente evidentes nos corpos dos dois ladrões; estimou-se também o desenho das ricas armaduras dos soldados que lembram a arte alemã.

A evocação do volume é feita pelo desenho.

Apesar das condições em que esta pintura se encontra, é também visível o interesse pelo tratamento da profundidade do espaço que é sugerida pela colocação dos vários elementos que integram a composição.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível comentar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese: meados do século XVI (dada a qualidade dos escorços, não nos parece que estas pinturas possam ser anteriores a esta data).

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal do lado do Evangelho e do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: mau.

RESTAUROS: desconhecidos.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco (?).

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzento.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1 metro do pavimento actual.

PROGRAMAS E TEMAS:

do lado do Evangelho: *Santa Luzia*;

do lado da Epístola: *Santa* da qual não são presentemente visíveis os atributos. No entanto, Lúcia Cardoso Rosas propõe “*Deve contudo tratar-se de Santa Inês já que Frei Agostinho de Santa Maria refere a existência de pintura, com a mesma localização, de uma “pastorinha”, personagem associada à lenda fundacional da igreja*” (ROSAS, 1999, p. 40, referindo-se a Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, t. 4, 1717, p. 627-630).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O estado de conservação das pinturas não permite uma boa avaliação do que tenham sido as suas características originais uma vez que deve ter havido perdas cromáticas. No entanto, o desenho parece ser simples e algo esquemático.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Parece haver indicações de enquadramentos paisagísticos.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: anos trinta ou quarenta de Quinhentos?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, t. 4, 1717, p. 627-630.

2. INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 323, (1º caderno), fol. 1 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 262-266.

ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal”, Porto, p. 40.

ERMELO – Igreja de Santa Maria

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria de Ermelo, Arcos de Valdevez, Viana do Castelo.

LOCALIZAÇÃO: Ermelo, Arcos de Valdevez.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira da capela-mor, atrás do retábulo.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: com lacunas, com caiações sobrepostas e sujidade.

RESTAUROS: não houve restauros.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: “*da ordem De Cistel Del rej*” (PIMENTA, 1943, p. 175).

Em 1537, o comendatário era Diogo Pires que assumira esse benefício em 19 de Abril de 1522 (ADB, Lº 323, fol. 280 vº e 281).

*

A pintura que aqui existe encontra-se na capela-mor, atrás do retábulo-mor. Nunca foi restaurada e o estado em que se encontra dificulta a sua apreciação e leitura, uma vez que há lacunas, caiações sobrepostas e sujidade. Não se justifica, portanto, seguirmos a ficha analítica que habitualmente usamos.

Aqui parece ter havido pelo menos duas campanhas de pintura mural.

*

Numa primeira executou-se um rodapé de *paralelepípedos perspectivados* e um registo de santos (entre eles, um *Santo Abade*) em seus enquadramentos de carácter arquitectónico. Na pintura figurativa dominam os ocre e vermelhos. Não encontramos paralelos para esta pintura nem considerando o tratamento de figura, nem o dos enquadramentos.

Houve também pelo menos outra campanha de pintura mural na zona da fresta. Aqui usaram-se uma série de barras com motivos decorativos, absolutamente idênticas às que são recorrentes nas obras de mestre Arnaus (barra com motivo que supomos variação da palmeta como no arco entaipado da nave de Pombeiro ou em S. Mamede de Vila Verde II; motivo floral estilizado como no arco entaipado da nave de Pombeiro e em silhares descontextualizados em Vila Marim). Também a pintura decorativa dos fustes dos

colunelos da fresta com motivo de fita enrolada tem paralelo em Fontarcada. No entanto, a pintura *de figura* que se colocava sobre a fresta entaipada e ainda outros temas (uma *Anunciação*) nada tem da sofisticação própria da arte desse mestre, razão pela qual talvez seja resultado do labor de colaborador dessa oficina.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.175.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 323, fol. 280 vº e 281.

ADB, RG, Lº 330 (antigo 304), fol. 70vº-111vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.275-281.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 55-57.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 43.

FOLHADELA – Igreja de S. Tiago

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santiago de Folhadela.

LOCALIZAÇÃO: Folhadela, Vila Real.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira e paredes adjacentes, atrás do retábulo-mor), nave e arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: no séc. XVI era igreja paroquial da câmara e da apresentação do arcebispo de Braga.

Avelino de Jesus da Costa refere várias informações documentais relativas à igreja de *Villa Nova* (Folhadela) que pela sua importância passamos a citar:

“Antes de 28 de Julho de 1180, D. Afonso Henriques doou a igreja de Santiago de «Villa Nova» a Fernando Garcia (DR, I, Ref. 106).

-1200, nos limites do foral de Abaças diz-se: «quomodo dividit cum Guianes (...) cum Adranes et cum Villa Nova» (*Leges*, p. 514, e DDS., nº 126).

-1220, «De Sancto Jacobo de Villa Nova».

-1258, «Parrochia Sancti Jacobi de Villa Nova».

-1290, Freyguesia de Santiago de Villa Nova.

-1300, Pombeiro cedeu à Mitra de Braga o padroado «in ecclesia Sancti Jacobi de Vila Nova de Panoniis» (Memórias de Pombeiro, p. 137).

-1320, «Ecclesia Sancti Jacobi de Vila Nova ad quingentas et quadraginta libras».

-1528, Santiagu de Villa Nova câmara do arcebispo» (...)»(COSTA, 2000, vol. II, p. 272).

No *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* encontramos ainda duas confirmações para Vila Nova (Folhadela):

“Aos vinte e hum dias do dito mês e era [Fevereiro de 1506] o dito senhor arcebispo confirmou em capellam perpetuo aa sua presemtaçam e da sua egreja de Braaga Jn sollido na **egreja de Sanctiago de Villa Nova camera que he do dito sennor sita no termo de Villa Real a Lujs Goncaluez** clérigo de mjssa que per ello achou subficiente a qual capellanij era vaga **per morte de Pedro Affomso** ultimo capellam que della foy e lha assignou por seu trabalho e **estipêndio mjl e trezentos reis em cada hum anno e mais o que se oferecer ao pee do altar da dita egreja. Testemunhas que estauam**

presentes Jorge d'Aguiar caualeiro da casa del Rey nosso senhor e o doctor Joham de Coymbra prouisor do dito sennor arcebispo e eu D^o Martinz que esto escrepuy.” (ADB, RG, L^o 332, fol- 9v^o e 10).

“Ao primeiro do mês de Fevereiro(?) do anno de mjll v^{os} xxvii annos em Bragua confirmou o senhor arcebispo **Duarte M[en]jz** clérigo de missa deste arcebispado em capelão da sua câmara de Sanctiago de Vjlanova da terra de Vyla Riall com **três mill reis em dia de S. Pedro per anno per as rendas dela e mais o pee do altar a quale estaua vaga per morte de Lujs Gonçalves** vltimo capelão della (...) [Acrescento:] **e aos xx de Junho de mjll v^{os} xxbij^o** (...) **mais dous mjll reis e dito pagamento fose cimqo mjll cad'ano** (...)” (ADB, RG, L^o 332, fol.304 v^o).

Note-se que o salário de Duarte M[en]jz em 1527 era mais do dobro do do anterior capelão, tornando-se ainda mais avultado a partir de 1528 (para lhe permitir pagar os programas de enriquecimento decorativo da capela-mor da igreja, incluindo o amplo programa de pintura mural que se deve ter realizado por esta altura?).

Datas	Capelães	Salário
Até 1506	Pedro Affomso	
21/2/1506	Luijs Goncalvez	1300 reis por ano das rendas da igreja mais o pé do altar
1/2/1527	Duarte M[en]jz	3000 reis por ano das rendas da igreja mais o pé do altar
20/6/1528		Mais 2000 reis, no total 5000 reis por ano das rendas da igreja mais o pé do altar

*

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

Apenas é possível verificar que na parede fundeira da capela-mor e no frontal do altar-mor existem pequenos fragmentos destas pinturas, visíveis através das lacunas nas camadas subsequentes. Nos cantos do topo da parede fundeira conservam-se também partes de decoração de grotescos desta intervenção.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira e paredes adjacentes; frontal do altar-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: 2001-2003: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano, durante uma campanha de obras de conservação do edifício coordenada pela DREMNN.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, cinzento e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: abrangente programa de pintura mural que se estende desde o nível do piso actual e até ao nível do arranque do forro do telhado (originalmente com desenho diferente do actual), quer na parede fundeira, quer nas adjacentes, embora nestas apenas se tenha conservado nas zonas por trás do retábulo-mor.

PROGRAMAS E TEMAS: trata-se de sofisticado programa de que só se conservou a pintura atrás do retábulo-mor. Este programa incluía pintura de carácter decorativo nas paredes laterais (fingindo-se pano adamascado pendurado, encimado por barra horizontal de *grotescos*); na parede fundeira figuraram-se o orago (*S. Tiago*) ladeado por *S. Pedro* e *S. Paulo*, enquadrados por colunas e arcos, numa solução compositiva muito semelhante à da Capela de S. Brás (Vila Real). Estes santos e seus enquadramentos de evocação talvez retabular eram ainda ambientados lateralmente por decorações de *rincaux/grotescos* em *grisaille* incluindo escudetes com vieiras, alusivos a S. Tiago; também no topo existem *rincaux/grotescos* em *grisaille* rodeando escudete com as chagas, alusivas à Paixão de Cristo.

Parede fundeira:

rodapé: a este nível a pintura realizada nesta intervenção de pintura mural não se conservou inteiramente nem é totalmente visível, uma vez que, sobre ela se realizou outra, posterior. Pode, no entanto, reconhecer-se moldura semelhante a uma usada na *nave de Vila Marim II* e na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe (esta, provavelmente mais tardia, uma vez que se abriu na estampilha mais um detalhe, como Joaquim Inácio Caetano argumentou) (CAETANO, 2001, p. 36);

nível médio: *S. Pedro*, *S. Tiago*, *S. Paulo* com seus enquadramentos por colunas e arcos e composições de *rincaux/grotescos* em cinzentos nas quais se inserem armas de prata com cinco vieiras de ouro postas em sautor sobre dois bordões de peregrino cruzados e com chapéu de peregrino no topo;

topo da parede testeira: decoração de *rinceaux*/grotescos em cinzentos que inclui, ao centro brasão com chagas.

Paredes laterais: pintura evocativa de pano pendurado (barras verticais com motivo de adamascado) encimada por barra de *grotescos* de cinzentos sobre vermelhos.

Altar-mor: durante esta campanha de pintura mural usou-se no altar-mor motivo de padrão semelhante no desenho e nas opções de cor ao que acompanha o *Santo Antão* da nave.

ICONOGRAFIA: a representação do orago ao centro da parede fundeira está de acordo com as *Constituições Sinodais* do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa, como já referimos repetidamente. *S. Pedro* e *S. Paulo* eram considerados *pilares da Igreja*. A enorme semelhança entre este programa e o da Capela de S. Brás permite até suspeitar que, nesta Capela, o Santo do lado do Evangelho, quase totalmente desaparecido, seja, tal como em Folhadela, *S. Pedro*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: bom desenho de rostos e de panejamentos, por vezes com grande requinte de pormenores (fimbrias do manto e correias de *S. Tiago*, adamascado do manto de *S. Paulo*). O desenho e a utilização da cor eficazmente sugerem os volumes, recorrendo-se a *highlights* a branco como veremos na nave.

Cuidou-se a expressão dos rostos, sempre de melancólica aceitação.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: a pintura que serve de fundo a *S. Pedro* e *S. Paulo* usa um motivo de adamascado usado também nas barras verticais das paredes laterais e para o qual existem paralelos noutras pinturas murais, quer na nave de Folhadela, quer noutras igrejas.

Já a pintura que serve de fundo a *S. Tiago* usa um outro padrão de adamascado que ocorre também noutras pinturas nessas igrejas (fundo do *Santo Antão*, *S. Brás* e *S. Roque* na nave de Vila Marim, fundo da *Árvore de Jessé* em Nossa Senhora de Guadalupe, por exemplo).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: ao nível do rodapé é visível a utilização de barra de padrão geométrico também usada na *nave de Vila Marim II*. Em Nossa Senhora de Guadalupe (Mouços) existe barra semelhante, tendo sido aberto mais um detalhe na estampilha que se usou na sua execução, o que deverá indicar cronologia um pouco mais tardia para as pinturas de Mouços (CAETANO, 2001, p. 36).

4. PADRÕES DECORATIVOS: neste programa recorre-se sistematicamente a padrões de adamascado.

5.HERÁLDICA: os brasões são de temática religiosa: o das vieiras aludindo a S. Tiago e o das chagas referindo-se a Cristo. Há vários outros casos de brasões com as cinco chagas quer esculpidos, quer pintados (Veigas, por exemplo).

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: existem aspectos comuns com as pinturas na *nave de Vila Marim II*, Nossa Senhora de Guadalupe (lugar de Ponte, Mouços, Vila Real), Capela de S. Brás (Vila Real), Santiago de Adeganha (barras decorativas de adamascado no alteamento das paredes da capela-mor).

Os *grotescos* nas paredes laterais da capela-mor são semelhantes aos da capela-mor de Santa Leocádia (Chaves), embora estes pareçam mais ricos em pormenorização.

De entre estas pinturas, programa mais semelhante a este na capela-mor de Folhadela é o da Capela de S. Brás (mesmo tipo de enquadramento, decoração dos fustes das colunas com ramagens cruzadas, mesma opção de ladear o orago por S. Pedro e S. Paulo).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: dadas as semelhanças com as pinturas que já se foram referindo, estas pinturas na capela-mor de Folhadela dever-se-ão, com toda a probabilidade, à mesma oficina que operou em Santa Leocádia de Montenegro, na nave de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, na capela-mor de S. Julião de Montenegro, na *nave de Vila Marim II*, em Nossa Senhora de Guadalupe, na Capela de S. Brás e em S. Miguel de Tresminas.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: dada a cronologia provável das pinturas, será a responsabilidade destas pinturas do capelão *Duarte M[...]*? Esta hipótese coloca-se porque, uma vez que sendo esta igreja da câmara e do padroado do arcebispo (sendo, por isso apontado para ela não um abade e reitor mas um capelão), não subsiste nenhum brasão de nenhum arcebispo de Braga. Por outro lado, note-se que Duarte Mendes, ainda que capelão, é sucessivamente beneficiado com um salário anual cada vez mais significativo, aumentado, em 1527, de 1300 reais para 3000 reais (mais do dobro) e, apenas um ano depois, aumentado, novamente, para 5000 reais. Porquê? Justamente porque este capelão havia encomendado este ambicioso programa de pintura mural que vinha ambientar e enobrecer a capela-mor mas que um salário de 1300 reais não permitia pagar?

CRONOLOGIA: dadas as semelhanças com as pinturas já várias vezes referidas, a cronologia não será muito distante da da pintura de Nossa Senhora de Guadalupe

(datada de 1529). Esta campanha em Folhadela terá provavelmente ocorrido em data próxima de **1529** mas um pouco anterior uma vez que, como já se referiu, uma das barras de grilhagem usadas em Folhadela foi executada com estampilha com menos um detalhe do que a usada em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós.

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor (e frontal do altar-mor?)

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: esta pintura sobrepõe-se à camada anterior e apenas se conservam alguns trechos do rodapé, seguido de barra horizontal de grotescos e de moldura de separação de motivo geométrico.

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano (concluído em 2003).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, azul, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: conserva-se parte do rodapé e partes de *grotescos*.

No rodapé figuram-se movimentadas cenas com cães e suas presas pintados em *grisaille* sobre fundo vermelho e barra de grotescos.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: uma das barras que corre, aparentemente, sobre o rodapé, é igual a uma usada no rodapé de Vila Marim (programa de 1549) e que ocorre também em Santa Maria de Pombeiro (arco desentaipado da nave) e sobre as frestas de Fontarcada.

4.HERÁLDICA: existiu brasão no frontal do altar, não se conservando a pintura do escudete.

5.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: existem afinidades entre esta campanha em Folhadela e o programa na *capela-mor de Vila Marim II* (datado de 1549). Uma mesma moldura (*ameias escalonadas*) ocorre não só nestas duas igrejas mas ainda em Santa Maria de Pombeiro e em Fontarcada.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: a opção por movimentadas cenas com cães no rodapé é semelhante à de um projecto para decoração de fachada da autoria de Holbein (GRUBER, 1994, p. 114).

ARTISTA/OFICINA: atribuição: Mestre Arnaus (dadas as semelhanças com a camada 2 da capela-mor de Vila Marim e desta com o programa assinado e datado da capela-mor de Midões).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. Que armas se figurariam no frontal do altar-mor?

CRONOLOGIA: hipótese: dadas as semelhanças com as pinturas de 1549 na capela-mor de Vila Marim, supomos que esta intervenção em Folhadela deverá ter cronologia semelhante.

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: paredes do lado do Evangelho e do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: os programas, recentemente restaurados, só se conservaram parcialmente e com lacunas.

RESTAUROS: Mural da História, sob a orientação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1 metro do pavimento actual.

PROGRAMAS E TEMAS:

Registo alto: Anjo (lado do Evangelho) e fragmento da Virgem Maria (lado da Epístola)

Registo baixo: pintura de padrão decorativo (de motivo e cores semelhantes ao que serve de fundo ao anjo)

ICONOGRAFIA:

No registo alto representou-se uma *Anunciação*, estando o anjo no topo da parede da nave do lado do Evangelho, em frente à Virgem (atente-se no genuflexório com livro aberto e na mão colocada e apontada sobre o ventre), no topo da parede da nave do lado da Epístola.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

A pintura do lado do Evangelho conservou-se melhor e mais extensamente. O Anjo parece evidenciar grandes qualidades de desenho e de indicação de volumes (vejam-se os panejamentos e a filacteria) dentro de parâmetros de gosto ao modo *manuelino*. O fragmento da Virgem que se conservou não parece da mesma mão.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O fundo é resolvido recorrendo a pintura decorativa de padrão de *adamascado*.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: inexistentes.

4. PADRÕES DECORATIVOS: padrão de *adamascado*, cujo desenho, pela sua riqueza, é eficazmente sugestivo, apesar da simplicidade dos meios usados (fundo liso de cor vermelha com aplicação do motivo a amarelo).

5. HERÁLDICA: inexistente.

6. LEGENDAS: é possível que a filacteria do Anjo tivesse legenda da qual parece haver vestígios.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, o programa deveria ser pago pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: com base em critérios estilísticos (desenho e motivo de padrão de acordo com modalidades de gosto ao modo manuelino): inícios do século XVI (?).

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede da nave do lado do Evangelho. Esta oficina deve ter pintado também no arco triunfal uma vez que, por entre lacunas na camada de pintura posterior são visíveis pequenos trechos de pintura de padrão aparentemente semelhante à que serve de fundo ao *Santo Antão*.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: recentemente restaurada; com lacunas.

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, negro, branco (leite de cal).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

PROGRAMAS E TEMAS: *Santo Antão* (apenas se conserva o meio corpo inferior; o porco, atributo de Santo Antão, está bem conservado).

ICONOGRAFIA: nesta figuração *Santo Antão* segura “rosário” de grossas contas vermelhas com cruz e está acompanhado pelo porco com sineta, tudo atributos frequentes deste santo.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O que se conserva permite apreciar eficaz indicação de volumes, quer pelo desenho, quer pela utilização da cor, tanto nas vestes de *Santo Antão* como no porco. É igualmente eficaz a utilização do branco para indicar o brilho e volume da campainha, assim como para indicar pormenores de pelagem e volume do porco que serve de atributo ao Santo.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Pintura decorativa usando motivo de padrão de *adamascado* diferente do usado na camada 1 e, aparentemente, de motivo igual ou muito semelhante ao usado na camada 2 da capela-mor.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Barra fina a branco acompanhada de barra espessa a negro.

4. PADRÕES DECORATIVOS:

Padrão de *adamascado*.

5. HERÁLDICA: inexistente.

6. LEGENDAS: inexistentes.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: o motivo de padrão usado no fundo é semelhante ao usado na capela-mor (camada 2). Este programa da capela-mor apresenta evidentes semelhanças com pinturas na nave da igreja de Santa Marinha de Vila Marim (camada 2), igreja de Nossa Senhora de Guadalupe/Ponte/Mouçós/Vila Real (datadas de 1529) (cf. CAETANO, 2001, p. 36-48) e, sobretudo, com o programa de pintura mural realizado na Capela de S. Brás (anexa à igreja de S. Dinis/Vila Real). O mesmo padrão de *adamascado* ocorre ainda no programa de pintura de barras decorativas realizado no alteamento das paredes da capela-mor da igreja de Santiago de Adeganha, assim como no fundo do Santo António na nave da igreja de Nossa Senhora da Azinheira (Outeiro Seco, Chaves).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: esta pintura deve ter sido executada pela oficina que realizou a camada 2 da capela-mor, uma vez que a pintura de padrão realizada como fundo parece usar um mesmo motivo utilizado nessa pintura. Por outro lado, também no *Santo Antão*, tal como nessas pinturas da capela-mor (camada 2) se recorre ao branco para acentuar pormenores iluminados e próximos do espectador, uma inteligente opção de utilização de cor que reforça a ilusão de volume e brilho. Esta oficina trabalhou também na nave de Vila Marim (camada 2), na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe (Ponte, Mouçós), na Capela de S. Brás (anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real) e motivo muito

semelhante é usado também nas barras de pintura decorativa realizadas no alteamento das paredes da capela-mor da igreja de Santiago de Adeganha.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, o pagamento destas pinturas deveria caber aos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos: a semelhança do padrão de adamascado que serve de fundo a *Santo Antão* com o usado na capela-mor (camada 2), tendo este programa tantas semelhanças com os das igrejas já referidas, permite supor uma cronologia semelhante, próxima, portanto de **1529**, data de execução da pintura em Nossa Senhora de Guadalupe (Ponte, Mouçós), ainda que, provavelmente, anterior a 1529, como já se explicou.

ARCO TRIUNFAL

CAMADA 1

Tanto quanto é possível avaliar pelo pouco que é observável (pequenos trechos de pintura com motivo de padrão), este programa deve ter sido executado pela oficina que executou o *Santo Antão* na parede da nave, do lado do Evangelho.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal, tanto do lado do Evangelho como do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: parcialmente conservada, com grandes lacunas.

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, amarelo, cinzentos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: sobre os altares de fora.

PROGRAMAS E TEMAS:

nível baixo: *Santo* (lado do Evangelho; apenas se conserva pequeno fragmento);

S. Sebastião e S. Pedro (lado da Epístola).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURA:

O desenho não é de grande sofisticação ainda que procure evocar os volumes.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Tanto quanto é possível avaliar, o tratamento do fundo foi feito com grande simplicidade, apenas se indicando um plinto do lado do Evangelho e o nível do solo do lado da Epístola.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: tanto quanto é possível avaliar, de recorte rectilíneo. Na moldura de enquadramento por baixo de S. Sebastião e S. Pedro usa-se motivo em *espinha* realizado à mão livre.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: inexistente.

6.LEGENDAS: “(...)AE: ?AA: AEst: fíOES”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, as pinturas deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese com base na sobreposição de camadas de pintura mural (camada dos anos vinte e intervenção do fim dos anos quarenta ou inícios de cinquenta do século XVI): anos trinta de Quinhentos.

CAMADA 3:

Nota: Esta intervenção conjuga-se com a da camada anterior.

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal, tanto do lado do Evangelho como do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: parcialmente conservada, com grandes lacunas.

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, amarelo, cinzentos azulados.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: sobre os altares de fora.

PROGRAMAS E TEMAS:

nível baixo: *S. Bartolomeu* (lado do Evangelho).

topo: decoração com pilastras enquadrando decoração de *grotescos* que integra concheado sobre as figurações de santos como se fora topo de nicho (quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola).

ICONOGRAFIA:

O *S. Bartolomeu* encontra-se acompanhado por diabo acorrentado a seus pés como é típico da iconografia peninsular ibérica deste santo.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O *S. Bartolomeu* revela excelente desenho e trabalho de colorista, convincentemente evocando, pelo domínio do desenho e da cor, quer volumes, quer a profundidade do espaço.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Tanto quanto é possível avaliar, o tratamento do fundo foi feito com grande simplicidade, apenas se indicando a cinzento o nível do solo.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

O *S. Bartolomeu* é enquadrado por moldura rectilínea fingida tratada recorrendo-se à perspectiva para criar a ilusão do volume. A ilusão da tridimensionalidade da moldura é ainda intensificada pelo facto de o diabo que acompanha *S. Bartolomeu* se agarrar a ela.

4. PADRÕES DECORATIVOS: inexistentes.

5. HERÁLDICA: inexistente.

6. LEGENDAS: “BARTOLOM(...)”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS:

Joaquim Inácio Caetano chamou a atenção para as semelhanças entre este *S. Bartolomeu* e a pintura na *capela-mor de Vila Marim II* e a da capela-mor de *S. Paio de Midões*. Essas semelhanças existem quer no tratamento de figura, quer, no caso de Vila Marim, no dos *grotescos*.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

ARTISTA/OFICINA: Joaquim Inácio Caetano, com base nas semelhanças entre este *S. Bartolomeu* e o *S. Paio* da igreja de Midões/Barcelos (assinado e datado: “ARNAUS.F[ecit?]. 1535”) propõe a mesma autoria (de mestre Arnaus) para esta campanha de pintura mural em Folhadela (CAETANO, 2001, p. 54) com o que concordamos inteiramente.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, estas pinturas deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: as semelhanças com a pintura na *capela-mor de Vila Marim II* (datada de **1549**) permitem pensar em datação semelhante. De facto, as afinidades dos programas de *grotescos* em Vila Marim e Folhadela são enormes, podendo-se suspeitar que, deslocando-se o pintor a esta zona de Vila Real, teria podido responder a mais do que uma encomenda pela mesma época.

[CAMADA 4:

Nota: esta intervenção de pintura mural está já fora do âmbito cronológico deste estudo.

LOCALIZAÇÃO: topo do arco triunfal.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Joaquim Inácio Caetano pôs a hipótese de se tratar de repinte sobre pintura anterior.

RESTAUROS: Mural da História, sob a orientação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: ?

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, azul e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: topo do arco triunfal.

PROGRAMAS E TEMAS: *Calvário*.

ICONOGRAFIA: Sobre o arco foi pintada legenda: “O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM, ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOL(...)R MEUS”.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: não é possível uma boa avaliação deste aspecto.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: serve de fundo a este *Calvário* uma representação da silhueta da cidade de Jerusalém.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: o enquadramento desta cena faz-se com pilastras acompanhadas por outros motivos decorativos que sofreram tal perda cromática que não se podem avaliar com segurança. O que se adivinha dos seus contornos faz lembrar os relevos robustos de André Soares.

4. PADRÕES DECORATIVOS: inexistentes.

5. HERÁLDICA: inexistente.

6. LEGENDAS: “O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM, ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOL(...)R MEUS”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, esta pintura devia ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: séc. XVIII?]

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p. 157.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 332, fol- 9vº e 10.

ADB, RG, Lº 332, fol.304 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 317-329.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 45-48, 51-52, 56-58, 69.

COSTA, Avelino de Jesus, 2000 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, vol. II, p. 272.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, especialmente, p. 51-52 e 56-57.

GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, p. 114.

FONTARCADA – Igreja de S. Salvador

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Salvador de Fontarcada, Póvoa de Lanhoso.

LOCALIZAÇÃO: Fontarcada, Póvoa de Lanhoso.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: apenas pequenos fragmentos deste programa subsistem *in situ*; 10 pinturas foram destacadas, estando apenas uma delas acessível ao público no Museu de Alberto Sampaio (S. Bento e S. Bernardo).

Em 1936, as pinturas eram descritas deste modo: “(...) *Na igreja românica de Font’Arcada – termo da expansão arquitectónica dos cónegos regantes apoz a fase clunisiaca – o interior da abside era todo guarnecido de composições picturais; mas o cromatismo e traços das figuras que animavam as arcadas cegas da base que eu ainda pude observar no primeiro lustro deste século, de todo se esvaíram como vago fumo levado pelo vento*” (MONTEIRO, 1936, p. 1).

Em 1961, as pinturas eram comentadas deste modo: “*Esta igreja possui uma das absides românicas com maior monumentalidade que existem em Portugal e que, por certo, era literalmente decorada de pinturas a fresco que representavam Santas e Santos da Igreja.*

Desta vasta composição, infelizmente, apenas restam duas pinturas murais de dois dos edículos que se sobrepõem à arcada cega que decora a abside da capela-mor.

O fresco, que se reproduz, representa em corpo inteiro S. Bernardo e S. Bento (...) a que se sobrepõe uma ornamentação vegetalista de inspiração florentina. (...)”(MONUMENTOS nº 106, 1961, p. 14-15 e figuras 23-28).

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: as pinturas *in situ* encontram-se no topo da capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da apresentação do arcebispo (PIMENTA, 1943, p. 129).

Em 1437, D. Fernando da Guerra depôs o abade D. Frei Gonçalo. Ainda nesse ano, este arcebispo confirmou em Fontarcada Frei Lourenço de S. Miguel de Refojos de Basto, por «*auctoritate ordinária nom avendo hii convento pera enlegerem ou postulare*». No ano seguinte, D. Fernando da Guerra «*passou carta de administração do mosteiro de Fontarchada pera mestre Fernando d’Achellas da Ordem de Sam Domingos preegador do arcebispo*». Em 1455, por renúncia de Mestre Fernando, o arcebispo reduziu este mosteiro a igreja paroquial. Em 1465 viria a elevar esta igreja a sede do arcediagado de Fontarcada, sendo o seu titular uma das dignidades do Cabido da Sé de

Braga (MARQUES, 1988, p. 666-668). Segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, esta igreja, da colação do arcebispo, continuava a ser sede do arcediagado de Fontarcada (PIMENTA, 1943, p. 129).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: *in situ* no topo da capela-mor e, ainda, um *painel* destacado que se conserva no Museu de Alberto Sampaio (*S. Bento e S. Bernardo*) e outro *painel* destacado que se encontra no Instituto Português de conservação e Restauro (*S. Francisco e S. Domingos?*).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o pouco que resta *in situ* encontra-se em muito mau estado de conservação.

RESTAUROS: 10 pinturas foram destacadas desta igreja (SOUSA, 2001, p. 245-247), apenas uma, muito repintada, estando acessível ao público no Museu de Alberto Sampaio.

Catarina Vilaça de Sousa estudou o processo de intervenção nesta igreja, providenciando importante informação:

“O «*S. Bento e S. Bernardo*» foi destacado em 1943-43 para um suporte de tela por António Ferreira da Costa. A pintura foi novamente intervencionada entre 1954 e 1959 por Abel Moura e novamente, em 1975, por Teresa Cabral” (SOUSA, 2001, p. 244).

“O processo de obra da Igreja guardado no Arquivo da DGEMN refere três frescos destacados das arcaturas – sem indicar se superiores ou inferiores –, regista a entrada de duas ou três destas pinturas na Oficina do Museu Nacional de Arte Antiga e a saída de apenas uma para a Igreja de Fonte Arcada. Por outro lado, num processo de obra da DGEMN totalmente desligado do de Fonte Arcada –o processo da Igreja de Santa Marinha de Trevões que também foi alvo de uma intervenção no seu núcleo de pintura mural – encontramos um documento relativo à quantidade de pinturas murais destacadas até àquela data (1950) e armazenadas num depósito da DGEMN no Porto : para a igreja de Fonte Arcada referem-se 10 exemplares de pintura mural destacada. (...)

Finalmente o núcleo de Fonte da Arcada foi, em Fevereiro último, bafejado com a descoberta de uma das duas outras pinturas que sabíamos terem sido destacadas nos anos 40 mas cujo paradeiro se tinha perdido: este exemplar foi encontrado por ocasião das profundas obras levadas a cabo no edifício que albergava o Instituto de José de

Figueiredo desde a sua fundação com a consequente abertura, verificação e arrumação das obras guardadas em reserva.

A descoberta deste exemplar que ocupava originalmente a abertura mais a Norte da abside é decisiva por dois motivos: (...) S. Francisco (...) recebe os estigmas (...) do Cristo da cruz de S. Domingos. Por outro lado, esta pintura agora redescoberta foi destacada e colocada num novo suporte como tinha sucedido com a representação de S. Bento e S. Bernardo. Contudo, não chegou a ser repintada o que significa que não só confirmamos a extensão do repinte praticado pelos técnicos da DGEMN no exemplar destacado nos anos 40, como podemos analisar (embora limitadamente devido à pouca quantidade de pintura sobrevivente) a pintura original intacta.” (SOUSA, 2001, p. 245-247).

As fotografias constantes do Arquivo da DGEMN dão-nos uma ideia do que terá sido o aspecto deste programa, assim como da qualidade da sua pintura figurativa mas não nos permitem identificação segura do tema da pintura a que Catarina Vilaça de Sousa teve acesso no IPCR.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: o estado de conservação do que subsistiu não permite avaliar correctamente este aspecto.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: trata-se de um programa revelador de uma grande capacidade do pintor de se adaptar às estruturas arquitectónicas. Na verdade, o topo da capela-mor de Fontarcada, oferecia grandes dificuldades à realização de um programa figurativo de pintura mural uma vez que a sua parede fundeira era animada por estreitas arcadas cegas ao nível térreo, e por arcadas cegas mais amplas, algumas enquadrando frestas, no nível superior. Ou se tirava partido desta estrutura arquitectónica ou teria que se entaipar tudo para obter uma parede lisa adequada à execução de um amplo programa figurativo.

Demonstrando grande capacidade para lidar com os constrangimentos criados pelas estruturas arquitectónicas, o pintor resolveu aproveitá-las, criando um magno programa, aproveitando as arcadas cegas estreitas do nível térreo da capela-mor como enquadramento da representação de um vasto número de imagens de vulto fingidas de santos. Assim, observando os vestígios do que resta desse programa, em cada arcada, sobre um padrão decorativo, colocava-se uma peanha fingida sobre a qual se representou a imagem de cada santo com legenda de talhe curvilíneo, de acordo com a curvatura das arcadas cegas e identificando o santo representado. Ou seja, neste nível, a

arquitectura passava a estar animada – e transfigurada – por um vasto programa de imagens de vulto – fingidas – de santos. Tratou-se, assim, de substituir uma leitura arquitectonicamente expressiva mas de granito nu, pelo desfrutar da nova proposta pictórica de uma vasta, rica e colorida colecção de imagens de santos (que, na verdade, não existia enquanto colecção de imagens de vulto). No nível superior da capela-mor, as arcadas eram mais largas. Foi de uma dessas arcadas que foram destacadas as representações de *S. Bento e S. Bernardo*, hoje no Museu de Alberto Sampaio, assim como o *S. Francisco e S. Domingos* (?), no IPCR.

Sendo este programa e o último da capela-mor de Vila Marim obras do mestre “Arnaus”, como Catarina Vilaça de Sousa já propôs (SOUSA, 2001, p. 245-247) e nos parece completamente acertado, acumula-se, assim evidência de que este pintor vai desenvolvendo ao longo do tempo uma acentuada capacidade inventiva no sentido de conceber programas que transfiguram a arquitectura que lhes serve de suporte, o que é bem manifesto quer aqui, em Fontarcada, quer em Vila Marim.

PROGRAMAS E TEMAS: em cada uma das arcadas cegas no nível térreo figurou-se imagem de vulto – fingida - de santo, sobre sua peanha; nas arcadas cegas do topo encontravam-se *S. Francisco e S. Domingos* (?) e *S. Bento e S. Bernardo*. Nesta capela-mor deveria haver figuração do *Salvador*, o orago desta igreja, de acordo com o que era prática na arquidiocese de Braga desde as *Constituições* de D. Diogo de Sousa (c. 1506); talvez sobre a fresta central para isso entaipada (conserva-se *in situ* pintura mural decorativa sobre as colunas e sobre a modinatura do arco que ambienta a fresta).

ICONOGRAFIA: apesar de não ser possível reconstituir o programa iconográfico na sua inteireza, alguns aspectos merecem comentário.

Este programa organizava-se, como já descrevemos, em dois registos: um, inferior, sugerindo a existência de vasto conjunto de imagens de vulto de santos e, por isso, lembrando os usos devocionais desse tipo de imagens. Já no registo superior, as opções programáticas são diferentes, não se tratando de apresentar imagens de vulto fingidas mas sim de figurar santos fundadores de ordens religiosas, em enquadramentos de carácter arquitectónico. Ter-se-á, também, procurado fazer referência ao passado institucional desta casa que durante séculos foi mosteiro beneditino e que, mais tarde, foi administrada por mendicante?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS: o que subsiste *in situ* tem apenas carácter fragmentário e o *painel* com *S. Bento e S. Bernardo* foi muito repintado, o que não permite uma boa avaliação. No entanto, as fotografias no Arquivo da DGEMN

permitem verificar as grandes qualidades de desenho e de modelação, assim como o tratamento das vestes *ao moderno* das pinturas de Fontarcada.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: o motivo das *ameias escalonadas* aqui presente, por exemplo, na pintura sobre a modinatura de enquadramento das frestas no topo da ábside, ocorre sistematicamente nas pinturas de mestre “Arnaus”.

4.PADRÕES DECORATIVOS: padrões decorativos de *adamascado* acompanham as imagens fingidas de santos.

5.HERÁLDICA: inexistente.

6.LEGENDAS: as que se encontram *in situ* são, presentemente, ilegíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: uma mesma moldura com o motivo de *ameias escalonadas* ocorre em Fontarcada, em Midões, no arco entaipado na nave de Pombeiro e na *capela-mor de Vila Marim II*.

Catarina Vilaça de Sousa que teve acesso à pintura de *S. Francisco e S. Domingos* recentemente encontrada no IPCR encontra ainda outros paralelos entre esta pintura e as de mestre Arnaus “*nomeadamente ao nível do tratamento das mãos, dos olhos e das bocas*” (SOUSA, 2001, p. 247).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: hipótese, com base na utilização dos mesmos motivos decorativos e de características comuns de desenho e modelação: mestre Arnaus.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: o então arcediogo de Fontarcada.

CRONOLOGIA: hipotética: sendo estas pinturas da oficina de mestre Arnaus, deverão integrar-se no período da sua laboração (as pinturas de Midões estão datadas de 1535 e a segunda intervenção de pintura mural na capela-mor de Vila Marim está datada de 1549).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.129-178.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 330-336.

MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 666-668.

Monumentos, Porto, MOP/DGEMN, nº 106, p. 14-15 e figuras 23-28.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplos dos Séculos XV e XVI* in “A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 42, 68.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI* in “Revista de Guimarães”, vol. 111, p.243-247.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: Arquivo da DGEMN

FONTE DA ALDEIA – Capela da Santíssima Trindade

DESIGNAÇÃO: Capela da Santíssima Trindade, Fonte da Aldeia

LOCALIZAÇÃO: Fonte da Aldeia, Miranda do Douro

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor e nave.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL A QUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: não nos foi possível situar a documentação de instituição desta capela.

NAVE:

Estas pinturas foram objecto de péssimo “restauro” (recente); na verdade, o “restauro” e os repintes são tão maus que tornam redundantes quaisquer comentários. Os diferentes temas têm enquadramentos arquitectónicos (colunas de gosto classicizante e arcos de volta inteira) e parece ter sido dada atenção ao tratamento dos fundos cheios de evocações paisagísticas. É bem possível que estas pinturas possam ter sido realizadas ainda no séc. XVI.

Temas:

Parede lateral da nave, do lado do Evangelho: “*O anjo aparece aos pastores*”, “*Os Pastores e o Presépio*”, *Epifania*.

Parede lateral da nave, do lado da Epístola: *Apresentação, Fuga para o Egipto, Menino Jesus no Templo*.

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fraco: aparentemente, há grande quantidade de deposição de sais, o que torna difícil a observação e análise das pinturas.

RESTAUROS: desconhecem-se.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco?

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: ocupando toda a parede fundeira da capela-mor, acima do altar-mor.

PROGRAMAS E TEMAS:

Registo baixo: *Ascensão de Cristo* (do lado do Evangelho) e *Pentecostes* (lado da Epístola). O espaço central desta parede não parece ter tido pintura figurativa, talvez porque se destinasse a ambientar imagem de vulto dedicada à Santíssima Trindade.

Registo alto: *Deus-Pai*.

ICONOGRAFIA: Trata-se de um programa inteiramente adequado à invocação desta capela (Santíssima Trindade), uma vez que se refere a Deus- Pai, ao Filho (*Ascensão*) e ao Espírito Santo (*Pentecostes*).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho é simples. Tanto quanto é possível avaliar no estado actual das pinturas, o volume é sobretudo sugerido pelo desenho (por exemplo, o dos panejamentos) ainda que se tenha recorrido a indicações de claro-escuro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O estado actual destas pinturas não permite grandes comentários.

No *Pentecostes*, o pavimento é tratado como um quadriculado, sem qualquer indicação perspectiva.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

O enquadramento dos diferentes temas evoca uma estrutura retabular com colunas (jónicas? coríntias?) e uma espécie de entablamento que separa o registo mais baixo do registo superior.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são actualmente visíveis.

5. HERÁLDICA: inexistente.

6. LEGENDAS: inexistentes.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos: séc. XVI, talvez já adiantado (apesar da simplicidade do desenho, atente-se no enquadramento dos temas representados que faz referência a elementos arquitectónicos de gosto classicizante).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À CAPELA:

1. IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA: desconhecida (supomos que se trata de caso de pintura mural inédito).

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: desconhecidas.

FREIXO DE BAIXO – Igreja de S. Salvador

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Salvador de Freixo de Baixo, Amarante.

LOCALIZAÇÃO: Freixo de Baixo, Amarante.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: painel com pintura mural destacada colocado na nave, do lado do Evangelho.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: na parede da nave, do lado do Evangelho, junto da parede do arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: desconhecemos a data em que o mosteiro de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho que aqui existiu foi reduzido a igreja secular. Ainda existia em 1492, altura em que D. Jorge da Costa confirmou Francisco Eanes como seu prior (MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 734). No entanto, segundo a cópia do *Censual* de D. Diogo de Sousa existente no Arquivo Municipal de Guimarães tinha-se tornado igreja paroquial da apresentação do arcebispo de Braga (PIMENTA, 1943: p. 138).

Em 3 de Junho de 1515, 44 ducados de ouro anuais das suas rendas foram aplicados à constituição de comendas novas da Ordem de Cristo. Nessa ocasião refere-se *Joane*, capelão, mas não o abade (SILVA, 2002, p. 293). De qualquer forma, como a pintura mural que conhecemos foi realizada na nave deveria ser paga pelos paroquianos.

NAVE:

CAMADA 1:

Nota: as fotografias antigas do Arquivo da DGEMN revelam, no nosso entender, uma sobreposição de duas camadas de pintura, uma mais antiga, ao nível do rodapé (com *quadrifólios* iguais aos de *Bravães I* e da *capela-mor de Vila Marim I*) e outra, sobreposta, com a *Epifania*. Como esta pintura da primeira camada não se conservou, apenas comentaremos os aspectos que se podem avaliar com base nas fotografias que se conservam no Arquivo da DGEMN.

LOCALIZAÇÃO: na parede da nave, do lado do Evangelho, junto da parede do arco triunfal; esta pintura estava subjacente à *Epifania*, posterior, que foi intervencionada e destacada e que se conserva nesta igreja.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: desaparecida (visível nas fotografias da DGEMN anteriores a 1961 e no Boletim da DGEMN – Monumentos – Conservação de Frescos – Dezembro de 1961, nº 106, fig. 13).

RESTAUROS: Abel de Moura (antes de 1961).

TÉCNICA: fresco (?).

PADRÕES DECORATIVOS: padrão de *quadrifólios* semelhante aos de *Bravães I, capela-mor de Vila Marim I* (CAETANO, 2001, p. 33).

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: como já se referiu, este motivo de padrão de *quadrifólios* é semelhante aos de *Bravães I, capela-mor de Vila Marim I* (CAETANO, 2001, p. 33).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

LEGENDAS: inexistentes.

HERÁLDICA: inexistente.

ARTISTA/OFICINA: oficina de *Bravães I*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, esta pintura deveria ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipotética, com base nas semelhanças do padrão de *quadrifólios* desta pintura com pinturas datadas noutras igrejas: inícios do séc. XVI.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: pintura destacada colocada na parede da nave do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: pintura destacada e repintada.

RESTAUROS: Abel de Moura, antes de 1961.

TÉCNICA: fresco (?).

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres/ castanho, vermelhos, azul e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a *Epifania* desenvolvia-se acima de um nível de rodapé.

PROGRAMAS E TEMAS: *Epifania*.

ICONOGRAFIA: o tratamento dos reis magos evoca as três idades da vida (juventude, idade madura, velhice) e os três continentes conhecidos na Idade Média (Europa, Ásia e África), de acordo com as convenções que se foram desenvolvendo ao longo da Idade Média. Nesta *Epifania* parece existir uma figuração do arco-íris, símbolo da aliança entre Deus, os Homens e todas as criaturas vivas sobre a Terra (Génesis 9: 13-17).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o desenho e modelação dos rostos (particularmente o da Virgem e o do rei de pé) foram cuidados, muito mais cuidados, aliás, do que os dos corpos ou de quaisquer outros motivos. É sobretudo pelo desenho que se sugerem os volumes ainda que se recorra a indicações de claro-escuro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: os fundos, tanto quanto é possível avaliar esta pintura no seu actual estado de conservação, foram muito sumariamente tratados, indicando-se um nível de solo (a vermelho) e um nível de céu com uma estrela e um arco-íris.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não é possível avaliar este aspecto.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não é possível avaliar este aspecto.

HERÁLDICA: inexistente.

LEGENDAS: inexistentes.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: nesta pintura mural, alguns detalhes de vestuário (coroa sobre forro de tecido do rei mago de pé; manto com gola de pele do velho rei mago ajoelhado, por exemplo) lembram os representados na *Nossa Senhora da Misericórdia* na sacristia da igreja Misericórdia de Viana do Castelo (1535-1536) de André de Padilha (SERRÃO, 1998, p. 120-134, figs. 6, 7, 8 e 9). Não pretendemos atribuir a André de Padilha a autoria desta pintura mural mas, apenas, apresentar paralelos de gosto.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, estas pinturas deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos: semelhanças com detalhes da *Nossa Senhora da Misericórdia* de André de Padilha (1535-36; Misericórdia de Viana do Castelo) sugerem uma datação para esta pintura mural de cerca dos anos trinta de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.129-178.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís, 2002 - *A Pintura Mural dos Séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: Estado da Questão*, “*Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*”, nº 1 – Outubro, 2002, p. 125.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 342-346.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Ed. Aparição, Lisboa, p. 29, 33-34, 64.

Monumentos, Porto, MOP/DGEMN, 1961, nº 106, p. 12 e figuras 11-14.

MOURA, Abel de, 1961 – *Boletim da DGEMN – Monumentos – Conservação de Frescos*, Dezembro de 1961, Porto, DGEMN, nº 106, p. 12 e figs. 11-14.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 44.

SERRÃO, Vítor, 1998 - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa.

SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, *Militarium Ordinum Analecta*, nº 6, p. 293.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: Arquivo da DGEMN.

GATÃO – Igreja de S. João Baptista

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. João Baptista de Gatão.

LOCALIZAÇÃO: Gatão, Amarante.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ* e pintura destacada.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira) e arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da apresentação do arcebispo de Braga (PIMENTA, 1943, p. 138).

As pinturas murais na capela-mor deveriam ser da encomenda dos abades desta igreja. O facto da pintura do orago ter sido destacada (e repintada) e o estado de conservação das pinturas remanescentes na capela-mor dificulta a sua apreciação assim como a atribuição cronológica.

Contudo, valerá a pena divulgar os resultados da investigação documental que realizámos sobre os abades de S. João Baptista de Gatão, verificando-se que desempenhavam posições de destaque na sociedade do seu tempo.

1508: anexação da igreja de S. João de Gatão à de S. Cláudio de Geme de que é abade o bacharel **Rui Gomes vigário e desembargador de D. Diogo de Sousa** (cf. ADB, RG, Lº 332, fol. 33vº).

1510: “(...) *Aos xxiiij dias do mês dabryll de myll e vtos.e dez [1510] anos o dito senhor arcebispo desanexou e dismembrou a Igreja parrochiall de sam Joham de gatam (...)da Igreja parrochial de sam cloyo de geme do dito arcebisnado a que era anexa em vida do bacharell **Ruy Gomez seu vigairo** que ora he abade de sam cloyo de consimtimento expresso do dito bacharell Ruy Gomez e ella assy desanexada e dismembrada o dito senhor a pernunciou por vaga (...).*

*E semdo assy vaga a dita Igreja de sam Joham de gatam pella dita dismembracam o dito senhor arcebispo acomfirmou a **Tristam Pinto seu capellao** per Imposiçam de capote que lhe sobre sua cabeça pos e isto aa sua apresemtaçam da dita sua Igreja de braga Im solidum (...)*” (sublinhados nossos; ADB, RG, Lº 332, fol. 53).

1523: “Aos v [mancha de tinta]ij [vij?] dias do mês de feureiro do anno de nosso senhor Jesu Cristo de myll btos. [quinhentos] xxij em braga nos paços arcebispaes perante o Reverendíssimo senhor arcebispo pareceram **Martinho do Couto conego da see do porto** e **Tristam Pimto** abade de sam Joham de gatam deste arcebispado **ambos criados de sua Senhorya** e disseram que elles estavam conversados da premudasam como permudavam os ditos beneficios. a saber. Que a dita conesia do porto viesse a **Tristao Pimto** e a **igreja de gatam ao dito Martinho dcouto** (...)” (sublinhados nossos; ADB, RG, Lº 332, fol. 255).

1532: “(...) No dito dia [27 de Janeiro de 1532] sendo vagaa a parrochiall igreja de saam Joam de gatam da terra de Sousa deste arcebispado por **morte naturall de martinho do couto** abade que foy della sua senhorya confirmou (...) Licenciado bacharel **manuell falcaão** (...)” (sublinhados nossos; ADB, RG, Lº 332, fol. 377). Curiosamente, segundo o *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique*, esta confirmação teria ocorrido em 30/12/1531 (ADB, RG, Lº 323, fol. 125).

Em **1537**, era ainda o bacharel **Manuel Falcão** o abade da igreja de Gatão (ADB, RG, Lº 323, fol. 125). Na realidade, nesta data, os *Títulos* mostrados por Manuel Falcão demoram-se por três páginas, uma vez que para além de fazer prova de dispensas e das Ordens Menores, de Epístola, de Evangelho e de Missa que recebera respectivamente em 1504, 1524 e 1525, era também abade de Santa Eulália da Cumieira da comarca de Vila Real e de “*Samta Ouaja de Gondinhaaos*” (ADB, Lº 323, fol.125 vº) pelo que teve que apresentar Bula Apostólica dada pelo Papa Clemente VII provendo-o na igreja de Santa Eulália da Cumieira (1529). Aliás, em 1524, era-lhe dada dispensa “(...) *pera tomar totalas outras ordes e ter beneficio com cura e sem cura com graça de poder ter dous benefiços ate tres em compatiues* (...)” (ADB, Lº323, fol. 125).

Apresentam-se de seguida alguns quadros resumindo a informação compulsada sobre abades de Gatão entre 1508 e 1537, o que nos dá uma ideia da importância desta igreja (e, talvez, dos rendimentos a ela associados), bem como da dos abades que dela foram titulares nesse período:

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão	Rui Gomes (1508-1510)	<p>Vigário e desembargador do arcebispo D. Diogo de Sousa</p> <p>1508: anexação da igreja de S. João de Gatão à de S. Cláudio de Geme de que era abade o bacharel Rui Gomes.</p> <p>1510: desanexação de S. João de Gatão a S. Cláudio de Geme.</p> <p>1531: escolhido como testamenteiro de D. Diogo de Sousa.</p>	<p>ADB, RG, Lº 332, fol. 33vº</p> <p>ADB, Gav. dos Testamentos, nº 71, fol. 1, publicado por MAURÍCIO, Rui, 2000 - <i>O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505 – 1532) – Urbanismo e Arquitectura</i>, Leiria, Magno Edições, vol. II, p. 305.</p>

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão	<i>Tristam Pimto</i> (1510-1523)	<p><i>Capelão de D. Diogo de Sousa</i></p> <p>1510: capelão de S. João de Gatão:</p> <p>23/4/1510: desanexação de S. João de Gatão a S. Cláudio de Geme: “(...) <i>Aos xxij dias do mês dabryll de myll e vtos.e dez [1510] anos o dito senhor arcebispo desanexou e</i></p>	<p>ADB, RG, Lº 332, fol. 53</p> <p>ADB, RG, Lº 332, fol. 255</p>

		<p>dismembrou a Igreja parrochiall de sam Joham de gatam (...)da Igreja parrochial de sam cloyo de gеме do dito arcebispado a que era anexa em vida do bacharell Ruy Gomez seu vigairo que ora he abade de sam cloyo de comsintimento expresso do dito bacharell Ruy Gomez e ella assy desanexada e dismembrada o dito senhor a pernunciou por vaga (...).</p> <p>E sendo assy vaga a dita Igreja de sam Joham de gatam pella dita dismembracam o dito senhor arcebispo aconfirmou a Tristam Pinto seu capellao per Imposiçam de capote que lhe sobre sua cabeça pos e isto aa sua apresentaçam da dita sua Igreja de braga <i>Im solidum</i> (...)” (sublinhados nossos).</p> <p>Ainda em data incerta mas anterior a 1523 é referido como “abade de sam Joham de gatam deste arcebispado (...) criado de sua Senhorya” [D. Diogo de Sousa]</p>	
--	--	--	--

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão	Martinho do Couto (1523-1532)	<p>Antes de 1523: cónego da Sé do Porto</p> <p>7?/2/1523: permutação da sua conesia do Porto pela igreja de S. João de Gatão: “Aos v [mancha de tinta]ij [vij?] dias do</p>	ADB, RG, Lº 332, fol. 255

		<p><i>mês de feureiro do anno de nosso senhor Jesu Cristo de myll btos. [quinhentos] xxij em braga nos paços arcebispaes perante o Reverendissimo senhor arcebispo pareceram Martinho do Couto conego da see do porto e Tristam Pimto abade de sam Joham de gatam deste arcebispado ambos criados de sua Senhorya e disseram que elles estavam comversados da premudasam como permudavam os ditos beneficios. a saber. Que a dita conesia do porto viesse a Tristao Pimto e a igreja de gatam ao dito Martinho dcouto (...). 1532?: morre</i></p>	
--	--	--	--

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão	Manuel Falcão (1532 ou 1531?–1537-...?)	<p><i>Licenciado bacharel</i></p> <p>1504: Ordens Menores</p> <p>1524: bula apostólica para tomar todas as outras ordens e ter beneficio com cura e sem cura com graça de poder ter dois beneficios ou até três, compatíveis</p> <p>1524: Ordens de Epístola</p> <p>1525: Ordens de Evangelho</p> <p>1525: Ordens de Missa</p> <p>data incerta: abade de Santa Eulália de Gondinhaços</p>	<p>ADB, RG, L° 323, fol. 125</p> <p>ADB, RG, L° 332, fol. 377</p>

		<p>1529: bula apostólica dada pelo papa Clemente VII provendo-o na igreja de Santa Eulália da Cumieira</p> <p>27/1/1532: “(...) No dito dia [27 de Janeiro de 1532] <i>semdo vagaa a parrochiall igreja de saam Joam de gatam da terra de Sousa deste arcebispado por morte naturall de martinho do couto abade que foy della sua senhorya confirmou (...) Licenciado bacharel manuell falcão (...)</i>”. Curiosamente, segundo o <i>Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique</i>, esta confirmação teria ocorrido em 30/12/1531</p> <p>(Note-se que tendo-se tornado Manuel Falcão abade de três paróquias distantes entre si, não poderia residir em todas elas)</p>	
--	--	---	--

*

As pinturas murais nesta igreja foram descobertas nos anos trinta do século XX pelo pároco, Padre. Manuel Couto, e publicadas por Aarão de Lacerda em 1937 que avaliava assim a sua cronologia:

“(...) Os frescos da igreja de Gatão devem incluir-se no âmbito destas centúrias [século XV e inícios do século XVI], contemporâneas, pois da série mural organizada por Vergílio Correia, constituída na maioria por descobertas ou investigações suas, de um vasto alcance, pois mostra quanto este processo artístico se divulgou entre nós, de Norte a Sul: «Provas documentais importantíssimas, escreve Vergílio Correia, vieram porém, convencer-me de que não foi somente no Norte que os santuários se vestiram deste género de ornamentação largo e brilhante. Por todo o País, os papéis velhos acusam a sua difusão, autorizando-nos a acreditar que, como em França, Espanha e

Itália, o fresco desempenhou um papel primacial na decoração dos nossos edifícios religiosos quatrocentistas (...)” (LACERDA, 1937, p. 253).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

Dado o estado actual das pinturas e o destacamento da pintura do orago (com repintes) vale a pena transcrever a sua primeira descrição por Aarão de Lacerda, em 1937, acompanhando a sua descoberta:

“Deve-se ao actual pároco de Gatão, o Padre Manuel Couto, a salvação e o conhecimento dos velhos quadros murais que ornamentam o templo da sua freguesia, por êle estimado com bem exemplar solicitude. (...)” (LACERDA, 1937, p. 252)

“São seis os frescos do templo de Gatão: três na capela-mor e os restantes na nave (...). Os primeiros formam como que o retábulo do altar da ousia românica, escassamente iluminada outrora por duas troneiras vazadas na grande espessura da parede – uma a Norte e outra a Sul e postas há pouco tempo a descoberto pelo Rev. Abade, empenhado em restituir à sua igreja, tanto quanto possível, o seu antigo carácter – mas hoje cheia de luz que entra à larga pelo janelão rasgado na face meridional da mesma abside. Ao centro existia outra fresta, mas foi obturada com argamassa para poderem ali pintar a fresco a imagem de S. João, o orago da igreja, que enche quási de alto a baixo o fundo do nicho cintrado, nicho que mede 2m,24 de altura por 1m,18 de largura: é o Santo do deserto, vestido de peles, donde pendem ossos para estas se conservarem verticais – com o cordeirinho sobre o livro na mão esquerda e que a sua mão direita aponta como símbolo a venerar... À volta, sobre o toro da moldura e na base, há uma decoração com motivos do renascimento (...). Interessante exemplar, de-certo, mas muito deteriorado, desde a paisagem, que sofreu seus maus tratos, à figura do Precursor, de face quási apagada, mas onde se vislumbram traços de cuidada pintura.

Do lado do Evangelho está outro quadro (2m,10 de altura por 1m,20 de largura): numa paisagem também muito delida vê-se um Cristo com a cruz ao ombro – mais na atitude de quem procura levantar -, muito prejudicado no rosto onde, sob a coroa de espinhos, mal se distinguem seus olhos dolorosos. Na parte inferior, sob uma tarja de azulejos hispano-árabes, fingidos, lê-se esta inscrição:

HVMILIAVIT SEMETPM VSQUE AD MORTEM

Completa o tríptico, do lado da Epístola, o fresco com a imagem de Santo António (2m,10 de altura por 1m,16 de largura): é o quadro melhor deste conjunto, muito

degradado também mas o mais conservado dos três. Veste o hábito franciscano, ostenta na mão direita o livro, onde poisa um Menino de minúsculas proporções, e na esquerda a palma florida, o lírio simbólico. O livro e o lírio são, como se sabe, dois dos atributos do Santo português: o primeiro, um atributo mais antigo que no século XIV apareceu conjuntamente com a chama e na primeira metade do século XV com o coração; o segundo apareceu na segunda metade do século XV, tornando-se depois frequente depois de 1450, ano da canonização de S. Bernardino de Siena. E o Menino? É outro atributo do Taumaturgo, mas que predominou mais tardiamente, não obstante a cena da vida do Santo em que o Menino apareceu ter sido narrada no Liber Miraculorum, na segunda metade do século XIV, donde passou para as Legendas posteriores. Embora só a partir do século XVII o Menino se torne um verdadeiro atributo do Santo, a verdade é que o «bellissimo e giocondo Bambino» figura já anteriormente como em Gerard David ou no nosso Frei Carlos (...). O Santo de Gatão, que se recorta num fundo da tapeçaria, tem uma fisionomia nova mas austera; a cabeça é bem desenhada, lembrando-me mais os tipos italianos do que os neerlandeses. Na parte inferior deste fresco, emoldurando com motivos idênticos aos que se dispõem à volta do orago da igreja e em parte do referido quadro do lado do Evangelho, encontra-se a seguinte inscrição já incompleta:

ORA...NOBIS...B...ANTONI (...)” (LACERDA, 1937, p. 254-257)

*

Dado o destacamento da pintura do orago e o estado de conservação das pinturas *in situ* com as consequentes dificuldades de *leitura* e análise daí decorrentes, não seguiremos a ficha analítica habitualmente usada.

Todas as pinturas da capela-mor (*Cristo a caminho do Calvário*, *S. João Baptista e Santo António*) eram enquadradas por barras com motivo de *rincaux*, o que talvez indique que se realizaram todas numa mesma campanha. Sob o *Cristo a caminho do Calvário* existe barra de grilhagem de desenho semelhante à que ocorre na Capela de Nossa Senhora da Glória ou à que recorrentemente é usada pela oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe (pintura datada de 1529). As estreitas barras de *rincaux*, a tipologia destes e a barra de grilhagem referida talvez indiquem que estas pinturas possam datar do segundo quartel de Quinhentos, talvez dos anos vinte ou trinta.

*

ARCO TRIUNFAL:

Dado o estado actual das pinturas, vale a pena transcrever a sua primeira descrição, em 1937, acompanhando a sua descoberta, por Aarão de Lacerda:

“(…) São três os frescos da nave, repetimos: o primeiro, sobre o arco triunfal oculta outro mais antigo cujos vestígios se descobrem do lado direito e inferiormente: representa o Crucificado com a Virgem e S. João. O segundo, à esquerda (1m,25 de altura por 1m, 10 de largura), representa a Virgem com o Menino, coroada pelos anjos: é o fresco mais totalmente conservado desta série. Muito ingénua composição a sua: dir-se-ia uma transposição folclórica dos quadros dos grandes pintores, executado muito mais sumariamente que o Santo António, pintado numa época mais avançada e por mãos mais adestradas também no desenho.

O terceiro fresco à direita (1m,40 de altura por 1m,15 de largura), é um tríptico, com suas imagens metidas em edículas cupuladas e separadas por culunelos: ao centro, quási todo destruído, S. Sebastião, sobre um plinto; à esquerda, Santa Luzia, muito danificada, reduzida quási a metade (...); à direita, Santa Catarina, de fâcies tão vicentina, com a sua emblemática roda do martírio e a espada quatrocentista de pomo bulboso, guarda revolta e ponte bilobada, no tipo de espada de armas de Gran Capitán (1435-1515) da Armaria de Madrid, ou um tanto semelhante aos estoques que se vêem nas tapeçarias de Arzila ou nos painéis de Nuno Gonçalves – e caída, ao lado, sobre o solo, a cabeça, decepada, do pagão que perseguiu a mártir.” (LACERDA, 1937, p. 257-259).

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal do lado do Evangelho e do lado da Epístola, certamente acompanhando os *altares de fora*.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro dos anos quarenta do século XX.

RESTAUROS: restauro dos anos quarenta do século XX.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: as pinturas murais desenvolvem-se acima do nível que deveriam ter os *altares de fora*, certamente acompanhando-os.

PROGRAMAS E TEMAS:

Arco triunfal do lado do Evangelho: *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos*

Arco triunfal do lado da Epístola: Santa Luzia, S. Sebastião e Santa Catarina de Alexandria.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho é simples. Nos panejamentos procura-se desenho interessante evocador do volume e do movimento. As características do desenho são absolutamente as mesmas do amplo programa de pintura mural na capela-mor da igreja de Valadares (Baião) (CAETANO, 2001, p. 16-25).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Na *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos* assinala-se um nível de pavimento e resolve-se o enquadramento das figuras sacras com pintura de padrão de motivo floral de *quadrifólios* recorrente na pintura da oficina activa em Valadares. O pavimento de quadrados sob *Nossa Senhora* tem paralelo em Valadares.

Do lado da Epístola as figuras de *Santa Luzia, S. Sebastião e Santa Catarina de Alexandria* são enquadradas por colunas e cúpulas, como se se tratasse de estreitos nichos. Assinala-se sempre um nível de pavimento e serve de fundo a *Santa Luzia* e a *Santa Catarina* pintura com o mesmo padrão de *quadrifólios* que víamos na *Nossa Senhora com o Menino*. O pavimento de losangos, sem qualquer intenção de perspectiva, sob *Santa Luzia* e *Santa Catarina* é recorrente nas pinturas da oficina de Valadares (*Arnoso I, nave de Vila Marim I*, por exemplo), tal como acontece com o pavimento de quadrados sob o *S. Sebastião* (sobre estes aspectos pronunciou-se CAETANO, 2001, p. 16-25).

3. PADRÕES DECORATIVOS: padrão usando motivo de *quadrifólios*.

4. HERÁLDICA: não existem figurações heráldicas.

5. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: existem grandes semelhanças com as pinturas atribuíveis à oficina activa em Valadares: o mesmo tipo de desenho, a mesma forma de tratamento das vestes dos anjos (exemplo: Valadares), pavimentos de losangos (exemplos: *Arnoso I* e *nave de Vila Marim I*), motivo de *quadrifólios* (exemplos: Valadares, *S. Nicolau de Canaveses I, nave de Covas do Barroso I*) (sobre estes aspectos pronunciou-se CAETANO, 2001, p. 16-25).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em Valadares (Baião) (oficina I do Marão segundo a designação de Joaquim Inácio Caetano; cf. CAETANO, 2001, p. 16-25).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: nesta localização, as pinturas deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, dada a semelhança com as pinturas de Valadares: último quartel do século XV.

CAMADA 2:

A uma intervenção de pintura mural mais tardia do que as já referidas quer na capela-mor, quer no arco triunfal corresponde o *Calvário com Nossa Senhora e S. João* que se coloca no topo do arco triunfal. As suas características de desenho e de modelação (por exemplo a forma como as vestes da Virgem se colocam junto ao chão) poderão corresponder aos meados ou terceiro quartel do século XVI.

As *Visitações* do século XVI que se conservam para o arcebispado de Braga, especialmente as de meados desse século, repetidamente determinam que se pinte um *Calvário com Nossa Senhora e S. João* no topo do arco triunfal. Esta pintura em Gatão é um dos poucos casos que sobrevive documentando essa prática.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.138.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 332, fols. 33vº, 53, 255 e 377.

ADB, RG, Lº 323, fol. 125 e 125vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 347-353.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –Frescos, Lisboa, DGEMN, 1937, p. 25 e figuras 42-46.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p.16-25.

LACERDA, Aarão de, 1937 – *Os Frescos da Igreja de Gatão – Nótula*, “Prisma”, nº 4, Porto, p. 250-262.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 60.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS:

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, 1937, nº 10 –Frescos, p. 25 e figuras 42-46.

Arquivo da DGEMN

GERAZ DO LIMA – Igreja de Santa Leocádia

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Leocádia de Geraz do Lima.

LOCALIZAÇÃO: Geraz do Lima, Viana do Castelo.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor e arcossólio na nave.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja paroquial do padroado do arcebispo de Braga (BTH, 1941, p. 108 e ADB, RG, Lº 330, fol. 77vº).

Quando se realizou o *Censual* de D. Diogo de Sousa (c. 1505-1512) era abade desta igreja *Jo[a]m Aº* (ADB, RG, Lº 330, fol. 77vº).

*

Dado do estado em que se encontram as pinturas na capela-mor, apenas comentaremos as que se encontram em arcossólio na nave.

*

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arcossólio na nave do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: muito razoável, ainda que com lacunas, apesar de não ter havido restauro.

RESTAUROS: não houve restauros.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocres, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: pintura no vão definido por arcossólio (de intenção funerária?)

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Gonçalo*, *S. Telmo (Corpus Sanctus)* e *S. Mauro*.

ICONOGRAFIA:

S. Gonçalo tem livro na mão; se se figurou a ponte, esse atributo não é actualmente visível.

S. Mauro, discípulo de S. Bento, é figurado com as vestes negras da sua Ordem e com báculo abacial.

Esta é a única pintura mural conhecida no Norte em que ocorre *S. Telmo* (contudo, temos encontrado várias peças de maginária dedicadas a S. Telmo, de que é exemplo a que se encontra no retábulo lateral do lado da Epístola em Nossa Senhora da Ribeira de Quintanilha).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho e modelação dos rostos é de boa qualidade. O desenho e modelação dos corpos e de vestes é eficaz ainda que sem grande rigor anatómico. O desenho e modelação das mãos é verosímil ainda que sem a qualidade ou as características do trabalho de mestre Arnaus (comparem-se, por exemplo com a mão de *S. Paio* em Midões, ou com a mão que transporta galhetas na capela-mor de Vila Marim).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O fundo foi deixado em branco. A parte inferior da pintura não se conservou, não se sabendo se se indicou um nível de solo.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: tanto quanto é possível avaliar no estado em que se encontra a pintura, usam-se barras lisas.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existe nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: “S. GONDISALVS”, “CORPVS SANCTVS”, “SA MAVRVS”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese: anos trinta de Quinhentos?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 108.

2. INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 330, fol. 77vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 354-357.

GUIMARÃES – Igreja do Convento de S. Francisco

DESIGNAÇÃO: Igreja do Convento de S. Francisco, Guimarães.

LOCALIZAÇÃO: Guimarães.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAI: *in situ* (capela-mor) e painéis destacados, um colocado no coro alto desta igreja e outro no Museu de Alberto Sampaio (*Degolação de S. João Baptista*, pintura mural destacada da Sala do Capítulo deste convento).

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: apenas se encontram pinturas murais *in situ* na capela-mor, atrás do retábulo-mor; conserva-se ainda nesta igreja painel, hoje colocado no coro alto desta igreja, com pintura destacada retirada de parte de duas frestas da capela-mor.

Existiu muita outra pintura mural no convento de S. Francisco que conhecemos por referências feitas por Frei Manoel da Esperança e num importante estudo de Alfredo Guimarães, razão pela qual valerá a pena transcrever essas referências:

“(…) *Dous paralyticos, hum dos quaes não daua sopro, que podesse apagar huma candeia, ficarão sãos em beijando a sua santa imagem* [de S. Gualter], ***que estaua pintada no alpendre da igreja*** (…)” (ESPERANÇA, 1656, 1ª Parte, p. 158; sublinhados da nossa responsabilidade).

“(…) *Aconteceo este caso [luta entre o demónio e o vigário no coro] pelos anos de 1450. em cuja detestação se passou a assistência do coro para a capella mor, & ahi permaneceo muito tempo. No canto da sobredita varanda [segunda], por não pintarem tão horrendo espectáculo, que causaria pavor, foi pintada a Virgem Senhora nossa com Christo Iesu nos braços a o pé da sua cruz, & N.P.S. Francisco, em cujas chagas santíssimas muitos enfermos da villa, que por seus merecimentos esperão conualescencia, mandão tocar a agua, que se lhes dà a beber* (…)” (ESPERANÇA, 1656, 1ª Parte, p. 169; sublinhados da nossa responsabilidade).

Refeitório:

“No (...) Refeitório, é ainda visível, mas não aproveitável, (...) uma grande composição a «fresco», de dimensão superior a dois metros, na largura, que representava a Ceia

dos Apóstolos. (...) Do «fresco» da sala do Refeitório, que representava a Ceia dos Apóstolos, temos lamentavelmente que dar a seguinte e muito singular notícia. Quando estava preparado para receber restauro, um criado boçal da Ordem Terceira, como o não considerasse suficientemente limpo, passou-lhe, em várias direcções, uma vassoura de piaçá, e o formoso «fresco», com definidas características de arte italiana, ficou completamente inutilizado...ou limpo de uma vez para sempre (...)» (GUIMARÃES, 1942, p. 21-22).

Sala do Capítulo:

“(...) As composições visíveis da Casa Capitular dos franciscanos de Guimarães representavam-se, até há pouco, na seguinte disposição, extensiva a todo o comprimento da parede do lado norte:

- a) Á nossa esquerda, o quadro representando a Degolação de S. João Baptista, que é objecto do presente estudo;*
- b) Ao centro, dois Anjos levantando fortes cortinados escarlates e acolitando, diga-se, a figura em vulto do Precursor, de cujo plinto ou base se observa ainda o corte do encaixe na respectiva parede;*
- c) Á direita – hoje quási totalmente obliterado – um «fresco» um pouco maior do que as dimensões do anterior (na Degolação), representando o Baptismo de Cristo, com larga figuração vestida pela indumentária ocidental da segunda metade do século XVI, obra que desdobrava a composição ainda pelo menos até ao princípio do ângulo imediato, ou seja, de nascente.*

A decoração a «fresco» deste aposento recebeu sugestão directa da arte da tapeçaria, não apenas pela encenação consagrada aos episódios, mas também pelos motivos de fortificação dos fundos, pelos pavimentos enxadrezados, e ainda pela imitação dos brocados venezianos, ou lyonêses ou valencianos – dada a comunidade de execução dos mesmos motivos nos três centros industriais europeus – que ali se empregam em vestuários e revestimentos de paredes.” (GUIMARÃES, 1942, p. 25)

Destas pinturas apenas se conservou a *Degolação de S. João Baptista*, destacada em 1940 por António Ferreira da Costa e colocada no Museu de Alberto Sampaio. Esta pintura voltou a ser intervencionada entre 1971 e 1974 por Teresa Cabral do Instituto de José de Figueiredo.

Esta pintura foi atribuída, por José Alberto Seabra de Carvalho e por Ignace Vandevivere, ao mesmo mestre que teria pintado o *Tríptico da Lamentação* proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, a *Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo e S. Miguel e Santa Margarida*, ambos provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães, hoje, todas partes da colecção do Museu de Alberto Sampaio. Estes autores propõem para este mestre desconhecido a designação de Mestre Delirante de Guimarães, oficina que teria estado activa entre 1510 e 1530. Estes autores encontram paralelos entre estas pinturas retabulares e a pintura a fresco da *Degolação de S. João Baptista* “(...) nas fisionomias, nos gestos e atitudes expressivas das mãos, no figurino da indumentária de Salomé -, formulários arquitectónicos idênticos ao do volante da *Virgem da Anunciação*, pormenores decorativos já detectados nas pinturas anteriores – como o motivo do drape d’honneur, por detrás de Herodes e Herodiade, de desenho semelhante ao de brocados nos volantes do tríptico e na *Virgem do Leite*.(...)” (VANDEVIVERE e CARVALHO, 1996, p. 30). Esta atribuição volta a ser adoptada, acrescentando a hipótese da *Anunciação* de Serzedelo ser da mesma autoria, por Dalila Rodrigues (RODRIGUES, 1996, p. 58). Também Catarina Vilaça de Sousa partilha a mesma opinião, alargando esta atribuição a toda a restante pintura mural da primeira camada de pintura mural na capela-mor dessa igreja (SOUSA, 2001, p. 240). Joaquim Inácio Caetano atribui a *Natividade* recém-descoberta no arco triunfal da igreja de Santo André de Telões, igreja esta do padroado da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, a esta oficina. Uma vez que esta pintura foi amplamente estudada e comentada por estes autores, com os quais concordamos, dispensamo-nos de a comentar nesta ficha.

Casa «do Tronco»:

“(...) Indica pintura desse género[fresco], agora de representação quási ilegível, o aposento designado «do Tonco» - ou seja o da prisão dos conventuais considerados delinquentes -, pintura que se produzia num friso decorativamente dilatado a todo o contorno superior das paredes. (...)” (GUIMARÃES, 1942, p. 21)

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: igreja de convento franciscano.

CAPELA-MOR:

Nota: A propósito da pintura na capela-mor comentaremos a que se encontra *in situ*, assim como o painel dos *santos* que foi destacado de parte de duas das suas frestas. Uma vez que a pintura que se encontra *in situ* nunca foi objecto de restauro, estando ou coberta por espessa camada de deposição de sais ou, noutras zonas, por reboco, não é possível sequer sabermos se toda a pintura aqui existente pertence a uma única intervenção de pintura mural.

LOCALIZAÇÃO: atrás do retábulo-mor.

Catarina Vilaça de Sousa estudou e transcreve trechos do processo de restauro conduzido pela DGEMN a partir de 1967 que dão preciosas indicações sobre o existente nessa altura:

“(...) farei ainda referência à decoração que realizaram na capela-mor os artistas pintores cobrindo a testeira com belas pinturas a fresco que tanto estiveram em voga e das quais já infelizmente pouco resta, provavelmente destruídas quando ali instalaram o actual altar de talha dourada (...)” (SOUSA, 2001, p. 141, citando Arquivo DGEMN/IPA – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Caderno de Encargos de Trabalhos de Restauro e Conservação de 13 de Março de 1967, Memória Descritiva).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o que permanece do amplo programa que subsiste na capela-mor necessita de restauro, dada a qualidade de que parece revestir-se e porque se encontra sob espessa camada de deposição de sais, quando não parcialmente recoberto por reboco. Assim, a pintura existente, sobretudo entre o nível do pavimento e a parte baixa dos janelões, encontra-se muito pouco visível, dada a grande acumulação de sais e a presença de rebocos que se lhe sobrepõem. São mais visíveis os motivos de carácter decorativo usados sobre os elementos da fenestração, sobre colunas e muros, embora também neles haja grande deposição de sais.

RESTAUROS: nos anos 70 foram destacados frescos existentes sobre uma parte das duas frestas da testeira da capela-mor (cabeças de *Santo Bispo* e *Santo Franciscano* em painel destacado, hoje colocado no coro alto).

Catarina Vilaça de Sousa, que estudou estes restauros, refere vários aspectos importantes:

“(...) descolagem cuidadosa da pintura a fresco existente sobre uma parte de duas frestas da testeira da capela-mor, incluindo a sua fixação em placa especial e respectivo retoque da camada policromada (...)” (SOUSA, 2001, p. 241-242, citando Arquivo DGEMN/IPA – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Caderno

de Encargos de Trabalhos de Restauro e Conservação de 13 de Março de 1967, Memória Descritiva).

“(…) *Desmonte do fresco localizado sobre uma das frestas da capela-mor. (...)*” (SOUSA, 2001, p. 242, citando Arquivo DGEMN/IPA – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Ofício do Arquitecto Chefe de Secção dirigido ao Arquitecto Chefe de Divisão Técnica dos Serviços de Monumentos Nacionais, 30 de Janeiro de 1970 apresentando Relatório de visita às obras da igreja pelo adjunto técnico Augusto Alcídio de Matos Dias).

Em 1971, dizia-se que os trabalhos prosseguiram “(…) *de acordo com o plano superiormente aprovado e participado, tendo sido concluídos no passado mês de Dezembro, com excepção do tratamento dos frescos que foram retirados dos entaipamentos das frestas da capela-mor, trabalho este que a Irmandade da Igreja de S. Francisco entregou ao IJF para efeito de execução dos trabalhos adequados de tratamento e montagem em placas apropriadas.(...)*”(SOUSA, 2001, p. 141, citando Arquivo DGEMN/IPA – Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães, Ofício do Arquitecto Director dos Serviços ao Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 5 de Janeiro de 1971).

O destacamento deste fresco dos *santos* foi realizado pelo artista-pintor Baganha do IJF e, mais tarde, foi tratado por Teresa Cabral que o devolveu à igreja em 1977 (SOUSA, 2001, p. 242).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: tanto quanto é possível apreciar hoje em dia, aqui existiu um programa abrangente e global, do nível do pavimento ao da cobertura, tendo, pelo menos, algumas frestas sido, ao menos parcialmente, entaipadas para receberem pintura figurativa de santos (de que restam as cabeças do *Santo Bispo* e do *Santo Franciscano*). No estado actual de conservação destas pinturas, no entanto, não podemos ter a certeza, de que o que aqui subsiste foi resultado de uma única intervenção de pintura mural.

PROGRAMAS E TEMAS:

Entre o pavimento e a parte baixa dos janelões permanecem trechos de pintura decorativa e figurativa, esta de identificação temática impossível na medida em que a pintura se encontra fortemente velada pela acumulação de saís e pela presença de reboco sobreposto. Na parede testeira, do lado esquerdo do observador e junto ao pavimento, são visíveis uma imitação de um lambrim simulando o entrecruzar de

madeiras de cores diferentes e um trecho figurativo com várias personagens incluindo dois clérigos jovens de vestes brancas, segurando, aparentemente, velas, ladeando outra personagem de capa vermelha. Quaisquer hipóteses de identificação temática desta cena figurativa, no estado em que se encontra este aspecto da pintura, são, quase diríamos, ociosas: tratar-se-á de cena aludindo à Eucaristia? Poderá tratar-se de uma Missa de S. Gregório?

Colunas e modinatura dos janelões e, nesta zona mais alta, os próprios muros, receberam pintura de carácter decorativo.

Como já se referiu, nos anos 60 ainda permanecia pintura em parte de duas frestas entaipadas com pintura de *santos* de que se conservam as cabeças de um *Santo Bispo* e de *Santo Franciscano* destacados em painel que se conserva, hoje, no coro alto, pelo que é possível supor que, a este nível, tivesse havido registo com programa de santos, talvez até, franciscanos.

ICONOGRAFIA:

Como já se referiu, existiu pintura ao nível do rodapé, talvez intercalando trechos de lambrim em *trompe l'oeil*, simulando madeiras entrecruzadas de cores diferentes, e trechos de pintura figurativa.

Ao nível das frestas, a avaliar pelos dois santos que, pelos anos 60, ainda permaneciam em parte de duas delas, é possível que houvesse programa de santos figurados em enquadramentos arquitectónicos, opção que, aliás, também se fez na igreja franciscana de Bragança (embora, esclareça-se, não pela mesma oficina).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

O estado de conservação em que se encontram as pinturas *in situ* e os *santos* destacados não permitem pormenorizadas apreciações. No entanto, convém notar que as auréolas destes *santos* aparecem fortemente relevadas, o que também ocorre na *Nossa Senhora da Rosa* na parede norte da nave de S. Francisco do Porto. Devemos dizer que é impossível uma análise comparativa segura entre estas duas pinturas, uma vez que ambas foram fortemente intervencionadas e repintadas em tempos e circunstâncias diferentes. No entanto, a evidência material destas duas pinturas em Guimarães e no Porto, particularmente se a do Porto foi inteiramente realizada a seco como Henrique Franco defendeu, desaconselha a ideia de que pudessem ter sido realizadas pela mesma oficina. Este detalhe das auréolas relevadas presente em ambas revelará, provavelmente, o favor, nestas casas franciscanas, por esse tipo de auréolas, cuja forma de execução teriam encorajado.

Ao nível do rodapé, a solução encontrada para o lambrim fingido (cujo traçado orientador foi marcado por incisão) é de grande simplicidade. A este nível, o que é visível da cena figurativa revela desenho duro e esquemático mas com grande gosto decorativo como se evidencia na procura de contrastes de cor na alternância entre vestes brancas e vermelhas das personagens, nos motivos de estrelinhas que decoram as vestes brancas e no motivo floral do pano de armar que se entrevê no fundo.

A avaliar pelo que é visível, toda a pintura na zona mais alta da capela-mor se encontrava enquadrada por uma grande variedade de motivos e barras de que se falará seguidamente.

4.PADRÕES DECORATIVOS:

A pintura de carácter decorativo na zona mais alta da capela-mor evidencia recurso a uma grande variedade de motivos: barras com motivos de padrão de carácter geométrico, barras com motivo floral que lembram a iluminura, barras com motivos que a historiografia portuguesa da arte geralmente designa como *cosmatescos*. Estes dois últimos tipos de motivos fazem lembrar identidade de gosto (mas não inteiramente de desenho) com alguns usados na nave de S. Francisco de Leiria.

5.HERÁLDICA: não é visível qualquer representação heráldica.

6.LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: não permitem o estabelecimento de autorias comuns.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: dada a localização destas pinturas na capela-mor, o programa deve ter sido determinado por esta casa franciscana.

CRONOLOGIA: hipótese: semelhanças de gosto nos padrões decorativos usados na zona alta da capela-mor com outros que ocorrem na nave da igreja de S. Francisco de Leiria talvez permitam sugerir cronologia idêntica à proposta por Luís Afonso para essas pinturas leirienses, ou seja, c.1492-c.1510 (AFONSO, 1999, p. e AFONSO, 2006, Anexo A, p. 406). Em relação à cronologia destas pinturas vimaranenses, Luís Afonso pronuncia-se do mesmo modo (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 369).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

ESPERANÇA, Fr. Manoel da, 1656 – *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, Lisboa, Oficina Craesbeekiana, 1ª Parte, p. 158 e 169.

2.INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 364-372.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2007 - *Novas achegas para a compreensão da actividade oficial nos séculos XV e XVI. As pinturas murais das igrejas de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Bembrive, Vigo e de S. Pedro de Xurenzás, Boborás na Galiza* (no prelo).

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 42, 55, 58, 64-67.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 239-242.

VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, IPM, 16-39.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: Arquivo DGEMN.

LARINHO – Capela de Santa Luzia

DESIGNAÇÃO: Capela de Santa Luzia de Larinho, Torre de Moncorvo.

LOCALIZAÇÃO: Larinho, Torre de Moncorvo.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira de capela-mor.

Da antiga capela de Santa Luzia de Larinho subsiste apenas uma parte da parede fundeira da capela-mor. Recentemente construiu-se um novo edifício, demolindo-se o anterior; no entanto, foi conservada parte da parede fundeira da antiga construção com a figuração do orago. Trata-se, portanto, de um caso antropológicamente significativo: o *espaço* sacralizado - pela imagem - mostrou-se, ainda no século XX, resistente.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: capela; não nos foi possível situar a documentação da sua instituição.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável.

RESTAUROS: desconhecidos.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, vermelho, azul, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: desconhecida.

PROGRAMAS E TEMAS: *Santa Luzia*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o desenho é contido mas elegante, expressivo e eficazmente evocador de volumes e movimento. O volume é também tratado pela cor.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: usa-se o costumeiro recurso a uma sucessão de planos: por trás de Santa Luzia, alinha-se um muro e, atrás deste, divisam-se copas de árvores.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de recorte rectilíneo com meias corolas de flores e, no topo de *Santa Luzia*, barra vertical de *rincaux* de um tipo muito particular.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: inexistente.

6. LEGENDAS: inexistentes.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: os *rincaux* na barra vertical no topo de Santa Luzia são iguais a uns que ocorrem na capela-mor da igreja de Santa Luzia de Sarzeda, concelho de Sernancelhe (CAETANO, 2001, p. 76).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: hipótese: oficina que executou as pinturas murais na igreja de Santa Luzia de Sarzeda.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em particularismos no tratamento das vestes de *Santa Luzia* (camisa branca de decote redondo rente ao pescoço, sob vestido de decote quadrado; o manto é colocado sobre um ombro, deixando a descoberto o outro), particularismos estes que ocorrem também nas pinturas de Santo Isidoro datadas de 1536¹³: pensamos, portanto, que a pintura de Larinho terá cronologia semelhante, de cerca da segunda metade dos anos trinta de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 392-394 (Larinho) e 680-684 (Sarzeda).

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 76.

¹³ Como quando estabelecemos este tipo de paralelos de gosto, tem ocorrido sermos mal interpretados, supondo-se que estamos a fazer uma atribuição autoral, esclarecemos que de modo nenhum julgamos que esta *Santa Luzia* de Larinho possa ser obra de mestre Moraes.

MALHADAS – Igreja de Nossa Senhora da Expectação

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora da Expectação de Malhadas, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO: Malhadas, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: nave do lado do Evangelho (e capela-mor).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial anexa à igreja de Santa Maria de Miranda, esta da apresentação do rei (ADB, RG, Lº 330 (antigo 304), fol. 107 e 107vº e PIMENTA, 1943, p. 155).

NAVE:

CAMADA 1:

Nota: Dadas as condições em que se encontram as pinturas trataremos toda a pintura visível como se se tratasse de uma mesma camada, embora a remoção do reboco que se lhes sobrepõe possa vir a revelar diferentes intervenções.

LOCALIZAÇÃO: nave, do lado do Evangelho. É bem possível que se venham a encontrar outras pinturas quando se proceder à remoção do reboco que se sobrepõe a esta camada de pintura.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: esta camada de pintura é visível através de lacunas num reboco posterior. A qualidade que se pode adivinhar nestas pinturas murais mais do que justificaria o seu restauro, tanto mais que um dos temas tratados é raro na pintura mural portuguesa.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos, vermelhos, azul e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: o *Julgamento Final* desenvolve-se largamente, ocupando toda a largura da parede da nave entre o arco triunfal e o arco diafragma que lhe está mais próximo. Dum registo mais baixo é visível uma *Crucifixão*.

PROGRAMAS E TEMAS: *Julgamento Final* e *Crucifixão*.

ICONOGRAFIA: do *Julgamento Final* são visíveis Cristo Juiz e ao seu lado esquerdo, a Virgem e parte da corte celeste; num nível inferior é ainda identificável um anjo músico.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o estado de conservação das pinturas não permite uma boa análise nem, consequentemente, comentários.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: o estado de conservação das pinturas não permite uma boa análise nem, consequentemente, comentários.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: sobre o *Julgamento Final* parece visível (recoberta por reboco posterior) uma barra de grotescos em *grisaille* sobre fundo vermelho.

O *Julgamento Final* é enquadrado lateralmente por motivo de padrão muito característico desta oficina; trata-se de um motivo de círculos secantes com flor nos centros; predominam os amarelos mas as zonas de intersecção dos círculos são pintadas a vermelho.

Aparentemente, existe moldura de *encordado* enquadrando a *Crucifixão* (visível lateralmente e no topo desta figuração).

4. PADRÕES DECORATIVOS: o motivo de padrão de círculos secantes que acompanha lateralmente o *Julgamento Final* ocorre também nos enquadramentos da pintura figurativa nas paredes laterais da capela-mor da vizinha igreja de Santa Eufémia de Duas Igrejas (ROSAS, 1999, p. 39; CAETANO, 2001, p. 76).

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS: não são visíveis

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: o padrão que acompanha o *Julgamento Final* ocorre também em pintura mural na igreja de Santa Eufémia de Duas Igrejas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido. Certamente aqui laborou a mesma oficina que executou um dos programas na capela-mor de Santa Eufémia de Duas Igrejas.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. O programa do *Julgamento Final* de Malhadas é ambicioso até pela escala de que se reveste. Nesta época, uma pintura a realizar na nave, deveria ser paga pelos paroquianos. Claro que, como vimos repetidamente na igreja de S. Nicolau de Canaveses, por exemplo, um programa na nave poderia ser resultado do mecenato particular de paroquianos ou até de

capelães, como supomos que foi o caso de um dos programas na nave de Adeganha. Na verdade, nesta igreja de Malhadas, anexa de Miranda, o serviço religioso devia caber a um capelão. Fosse de quem fosse a responsabilidade do pagamento deste programa na nave de Malhadas, ele revela o empenhamento de quem o encomendou.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos, considerando o tratamento de figura, a presença de grotescos, a moldura de enquadramento de *encordado* (e o gosto nas vestes femininas por camisas brancas sob vestidos de decote quadrado ou trapezoidal evidente nas pinturas da capela-mor de Duas Igrejas, realizadas pela mesma oficina): século XVI (anos trinta?).

*

Nas paredes laterais da capela-mor é visível pintura ao nível do rodapé com o motivo dos *paralelepípedos perspectivados*, motivo recorrente ao longo da primeira metade do século XVI; este rodapé é evidência de que também a capela-mor terá recebido programa de pintura mural desta época.

Na capela-mor desta igreja existe ainda pintura mural que ultrapassa o âmbito cronológico deste trabalho. Nas paredes laterais, quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola pintou-se um *Apostolado*, estando cada um dos Apóstolos ambientado por pilastras em que assenta arco de volta inteira com motivo de gosto rococó no fecho. Por baixo, o rodapé desenvolve-se em dois níveis, um com *quadros* com apontamentos de paisagens urbanas enquadrados por molduras de marmoreados fingidos, devendo ainda ter existido outro nível mais baixo de pintura de rodapé (é através das lacunas nesta pintura e a este nível que é visível a pintura de rodapé anterior com o motivo dos *paralelepípedos perspectivados*). No topo do *Apostolado*, corre o que resta de reboco sobreposto com concheados ao modo *rocaille*, de acordo com o programa de pintura do tecto desta capela-mor, no qual se representa a *Virgem* rodeada pelos *Evangelistas*.

Este programa de pintura na capela-mor mostra-nos que a pintura mural era ainda um recurso pretendido em pleno período rococó.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.155.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 330 (antigo 304), fol. 107 e 107vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 428-432.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI, Lisboa, Aparição, p. 76.

“*Monumentos*”, Lisboa, DGEMN, nº 10, p. 17.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 60.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 - *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal”, Porto, p. 38-39.

MARCO DE CANAVESES – Igreja de S. Nicolau

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Nicolau, Marco de Canavezes, Porto.

LOCALIZAÇÃO: Marco de Canavezes, Porto.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: paredes laterais da nave, quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola e arco triunfal do lado do Evangelho.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja anexa a Santa Maria de Fornos, da apresentação do bispo do Porto e de padroeiros (laicos, presume-se) (SANTOS, 1973, p. 223).

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave e arco triunfal (é visível pintura decorativa com *quadrifólios* vermelhos através de lacuna na camada de pintura posterior) do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o que é visível desta camada de pintura mural evidencia grande quantidade de deposição de sais.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1 metro do pavimento actual.

PROGRAMAS E TEMAS: estas pinturas apenas são visíveis através de lacunas na camada de pintura posterior. Presentemente, apenas é identificável um tema: *Santo Antão* (com o porco, seu atributo habitual).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS: tanto quanto é possível avaliar no estado de conservação em que se encontram estas pinturas, o desenho de figura condiz com o da oficina activa em Valadares.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: atrás de Santo Antão realizou-se pintura decorativa com motivo de *quadrifólios* recorrente nas pinturas atribuíveis à oficina activa em Valadares (CAETANO, 2001,

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de enrolamentos de um tipo peculiar que é o usado pela oficina activa em Valadares.

4.PADRÕES DECORATIVOS: pintura decorativa com motivo de *quadrifólios*.

5.HERÁLDICA: não é visível nenhuma figuração heráldica.

6.LEGENDAS: “(...) [e]sta obra mandou fazer (...)”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: vários aspectos destas pinturas de são Nicolau estão presentes em várias pinturas atribuíveis à oficina activa em Valadares: o tipo de barras de enrolamentos (também em Valadares, *nave de Vila Marim I*, *nave de Covas do Barroso I*, *S. Salvador de Arnoso I*), o tipo de *quadrifólios* (também no *arco triunfal de Gatão I* e na *nave de Covas do Barroso I*) e os pavimentos de losangos (também em Valadares, no *arco triunfal de Gatão I* e na *nave de Vila Marim I*) (CAETANO, 2001, p. 23-25).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em Valadares (a *oficina I* do Marão, segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano) (CAETANO, 2001, p. 23-25)

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. Foi encomenda particular como a sua legenda evidencia.

CRONOLOGIA: hipótese, dadas as semelhanças com vários aspectos das pinturas datadas do século XV de Valadares e que cremos corresponderem ao último quartel desse século: último quartel do século XV.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal e nave do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fragmentário.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, ocre, vermelhos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1 metro do pavimento actual.

PROGRAMAS E TEMAS:

No arco triunfal conservam-se fragmentos de *Anunciação*. Na parede da nave, junto ao *Santo Antão* comentado anteriormente, conservam-se fragmentos de pintura com um anjo voando e figura ajoelhada de mãos postas em gesto de oração embora, no estado fragmentário em que a pintura se encontra, não queiramos propor nenhuma identificação temática.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Parece tratar-se de bom desenho (vejam-se as mãos) ainda que convencional, sendo, por exemplo, o tratamento das pregas das vestes de gosto ao modo do gótico final.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação em que se encontram as pinturas, não é possível comentar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de enrolamentos da tipologia usada pela oficina activa em *Bravães I* (visíveis na nave).

4. PADRÕES DECORATIVOS: *quadrifólios* semelhantes aos de *S. Mamede de Vila Verde I*, de *S. Martinho de Penacova I* e *Freixo de Baixo I* (visíveis no arco triunfal).

5. HERÁLDICA: não é visível nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: “(...) [O]BRA MANDOU (...)”/ “(...)”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: muitos dos aspectos apresentados no que é visível destas pinturas são relacionáveis com motivos usados em pinturas atribuíveis à oficina activa em *Bravães I*: tipo de enrolamentos (também presentes em todas as pinturas atribuíveis a esta oficina), tipo de *quadrifólios* (também presentes em *S. Mamede de Vila Verde I*, *S. Martinho de Penacova I* e *Freixo de Baixo I*) e tipo de caligrafia (também presente em *Vila Marim I*) (CAETANO, 2001, p. 33-34).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em *Bravães I* (CAETANO, 2001, p. 33-34).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. A pintura na nave foi encomenda particular como a sua legenda evidencia.

CRONOLOGIA: dadas as semelhanças com as pinturas referidas de *Mamede de Vila Verde I*, *S. Martinho de Penacova I*, deverão ser pinturas das primeiras décadas de Quinhentos, talvez posteriores a 1507, uma vez que as pinturas referidas em Vila Verde e Penacova terão sido encomendas do abade de Pombeiro D. João de Melo, cujo abaciado apenas está documentado a partir dessa data.

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável.

RESTAUROS: desconhecidos.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta intervenção parece ter-se desenvolvido do nível do pavimento (rodapé) e até um nível bastante alto da parede.

PROGRAMAS E TEMAS: *Abade beneditino e Santa Catarina de Alexandria*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho de figura e das vestes é algo esquemático ainda que evocando o volume e movimento.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação em que se encontra esta pintura não é possível comentar este aspecto. No entanto, os santos parecem ter sido enquadrados num espaço arquitectónico.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: parece tratar-se de moldura de recorte rectilíneo com banda exterior com *rincaux* de desenho fino.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existe nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: “[D]EVACÃO DE M[ARIA]A. RIBE[IRO?] (...) DE G[ONÇAL]O MADEIRA”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): Maria Ribeiro e Gonçalo Madeira.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos: o tratamento de figura parece-nos indicativo de uma cronologia dos meados do século XV (que, no entanto, não nos parece evidenciar gosto maneirista).

[CAMADA 4:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fragmentário.

RESTAUROS: desconhecidos.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS: tratar-se-ia de *Anunciação* (anjo com bastão e filacteria nele enrolada, pomba/ Espírito Santo sobre a Virgem (?) e, ao seu lado esquerdo, livro aberto).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

No tratamento de figura, parece tratar-se de desenho e modelação estimando a *rotundidade* das formas, movimento e expressividade, até mesmo manifestando uma certa *terribilità*.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação em que se encontra esta pintura, não é possível comentar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra de recorte rectilíneo com folhas de acanto enroladas (?).

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não é presentemente visível nenhuma legenda.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese, atendendo ao tipo de barra de enquadramento (de recorte rectilíneo com folhas de acanto enroladas): serão estas pinturas do século XVIII, de acordo com o gosto da talha de estilo nacional?]

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, 1973 – *O Censual da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Porto, Publicações da Câmara Municipal do Porto, p. 223, 272, 310.

2. INÉDITAS: não foram encontradas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo I, p. 433-437.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 19, 23-25, 28, 33-35, 63.

PAMPLONA, Fernando de, 1976 – *Um Templo Românico de Riba-Tâmega – A Igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses)*, “Belas-Artes”, Lisboa, INCM, nº 30, p. 31-39.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 49.

MIDÕES – Igreja de S. Paio

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Paio de Midões, Barcelos.

LOCALIZAÇÃO: Midões, Barcelos.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira da capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da colação do arcebispo (ADB, RG, Lº 330, fol. 75vº e PIMENTA, BTH, vol. VI, nº 3, 1941, p. 104).

Tivemos a fortuna de encontrar confirmação do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa datada de 1531 nesta igreja de S. Paio de Midões:

“(…) *A xxx dias do mes [Agosto de 1531] sendo vagaa a parrochiall igreja de sam payo de midois de terra de faria por symplez **renumciacam** que della vimos ao senhor do dito senhor [sic] fez **Joham daguiar** ultimo a abade que della foy sua senhoria [o arcebispo D. Diogo de Sousa] *comfirmou em Abade e Rector dela A **Cristóvam da purificacam conigo da ordem de san jom** (...) e esto A sua apresemacam e desta sua igreja de bragaa Im solidum (...)*” (ADB, RG, Lº 332, fol. 373 vº).*

Datas	Abades	Fontes
Antes de 30/8/1531	Joham d’Aguiar (abade)	ADB, RG, Lº332, fol. 373 vº.
30/8/1531	Confirmação de Cristovam da Purificaçam (abade e reitor, cónego da ordem de S. João)	ADB, RG, Lº332, fol. 373 vº.

Em **1548**, aquando de *visitação*, era **anexa a Vilar de Frades**. (ADB, Visitas e Devassas, Lº 190-A, fol. 9 vº). Nessa *visitação* ordena-se aos fregueses que renovem as pinturas do cruzeiro, pinturas que actualmente se desconhecem:

“(…) *Aos xb de Julho visitei a dita Jgreja em ausência do capelão e com parte dos fregueses e bem seruida no spiritual he nexa a vilar de frades.*

Item mando as fregueses que renouem as Jmagens do cruzeiro por cem rs ate Sam Juham (...)”.

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: estas pinturas foram reveladas por Manuel Monteiro em 1936. Nunca foram restauradas. A pintura visível é a da parede fundeira da capela-mor. Ao nível do rodapé, parte da pintura degradou-se um pouco. Os barrotes de suporte do retábulo perfuram a pintura em vários pontos. Há ainda reboco e caiação recobrimdo outras partes da pintura (extremos da parede quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola, e no seu topo). É até possível que haja pintura nas paredes laterais. O altar foi desmontado mas é bem possível que tivesse tido pintura mural.

RESTAUROS: nunca houve restauros.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, vermelhos, cizentos/negro, tom muito particular de verde.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: neste momento, apenas é visível pintura na parede fundeira da capela-mor, do nível do pavimento até ao topo.

PROGRAMAS E TEMAS:

Topo: do lado do Evangelho é visível figuração (de santo?), enquadrada por barras rectilíneas.

Registo médio: *S. Paio, Santa Maria, Santa Margarida* integrados, talvez, tanto quanto é possível ver e avaliar, em enquadramento arquitectónico fingido. Sobre a representação de *Nossa Senhora* parece ter-se figurado uma abóbada de combados que se apoia lateralmente sobre pilares com colunas adossadas que servem também para separar a representação de *Santa Maria* das de *S. Paio* e de *Santa Margarida*. Na realidade, tanto quanto é possível avaliar no estado actual das pinturas (parcialmente encobertas com reboco caiado e estando toda a zona central muito dificilmente visível pela proximidade de uns dez centímetros a que se encontra dela o tardo do retábulo-mor) a composição que envolve os santos não é tanto uma estrutura de tipo retabular mas a evocação de um enquadramento arquitectónico.

[Rodapé: *paralelepípedos perspectivados*, encimados por barra com *ameias escalonadas* e barra com laçarias.]

ICONOGRAFIA: a disposição dos temas é anómala, uma vez que o orago não é figurado ao centro da parede fundeira, sobre o altar, tal como as *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa determinavam a partir de 1506; de facto, figurou-se o orago, *S. Paio*, não ao centro mas do lado do Evangelho. Note-se que o abade desta igreja à altura da realização destas pinturas murais era Cristóvão da Purificação, provavelmente cónego de Vilar de Frades, uma instituição muito protegida por D. Diogo. Este abade, de resto, foi confirmado em S. Paio de Midões por este arcebispo. No entanto, as pinturas de Midões foram realizadas depois da morte de D. Diogo (1532) e quatro anos depois da nomeação de Cristóvão da Purificação como abade. Por que razão não se terá colocado *S. Paio* como a figuração central? Por que razão se escolheu *Santa Maria* para essa posição de maior destaque? Supomos que a razão poderá ter sido uma devoção menos intensa a S. Paio do que à Virgem durante o séc. XVI. Na verdade, S. Paio, sobrinho do bispo de Tuy Hermógio, foi um santo mártir do tempo da *Reconquista* (martírio em Córdoba em 925), sendo frequentes na arquidiocese de Braga as igrejas da sua invocação (36 paróquias; cf. COSTA, 1997, vol. I, p.501-502). É possível que, no séc. XVI, o interesse por este santo fosse menor do que havia sido ao tempo da criação desta paróquia (documentada desde 1220; cf. COSTA, 2000, vol. II, p. 21).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Excelente desenho de rostos, das mãos e dos corpos. Grande capacidade de evocar os volumes pelo desenho, por excelentes sombreados e por efeitos de claro-escuro.

A composição revela, como sempre acontece nas pinturas atribuíveis a este pintor, grande criatividade e capacidade inventiva recorrendo-se, neste caso de Midões, aos motivos arquitectónicos fingidos (pilares com colunas adossadas nos quais se apoia abóbada de combados).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: o estado de conservação das pinturas não permite análise capaz deste aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra com motivo de *ameias escalonadas* semelhante a uma usada na segunda campanha de pintura mural na capela-mor de Vila Marim, no arco entaipado em Santa Maria de Pombeiro, na capela-mor de Folhadela, sobre a modinatura das frestas de Fontarcada; usa-se também barra de laçaria.

4. PADRÕES DECORATIVOS: no estado de conservação das pinturas, não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6.LEGENDAS: “ARNAVS.F./1535”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: *capela-mor de Vila Marim II* (1549), última campanha da capela-mor de S. Tiago de Folhadela, arco entaipado da nave de Santa Maria de Pombeiro (CAETANO, 2000, p. 49-57), capela-mor de Fontarcada (SOUSA, 2001, p. 243-247) e, no nosso entender, absidiolo do lado do Evangelho em Santa Maria de Pombeiro.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: mestre “ARNAVS”.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): provável encomendador: Cristóvão da Purificação, abade desta igreja de S. Paio de Midões desde 1531 e cónego da Ordem de S. João.

CRONOLOGIA: 1535.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 104.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 330, fol. 75vº.

ADB, RG, Lº 332, fol. 373 vº.

ADB, Visitas e Devassas, Lº 190-A, fol. 9 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 479-486.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 54, 56-57.

COSTA, Avelino de Jesus, 1997 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, vol. I, p. 235, 240, 244.

COSTA, Avelino de Jesus, 2000 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, vol. II, p. 21, 285, 351.

MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor - II* in “O Primeiro de Janeiro” de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplos dos Séculos XV e XVI* in “A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 43, 53.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI* in “Revista de Guimarães”, vol. 111, p.243.

MONÇÃO – Igreja de Santa Maria dos Anjos

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria dos Anjos de Monção.

LOCALIZAÇÃO: Monção.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL A QUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da apresentação do rei (PIMENTA, 1943, p. 164).

CAMADA 1:

Estas pinturas, que se conservam em estado fragmentário e em mau estado, não permitem uma boa *leitura* nem, portanto, pormenorizada análise, pelo que, por uma questão de comodidade as trataremos como se se tratasse de pinturas correspondendo a uma mesma campanha de pintura mural. Será necessária uma nova avaliação quando se proceder a um restauro.

LOCALIZAÇÃO: nave/arco triunfal, do lado do Evangelho e arco triunfal do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o arco triunfal medieval de que ainda subsistem arranques das arquivoltas foi refeito posteriormente. Apesar, disto conservou-se pintura mural na parte da parede não afectada pela construção do novo arco e, ainda, em parte das paredes adjacentes. Do lado do Evangelho, apenas se conservam fragmentos em que houve grande perda cromática, o que torna pouco relevantes as hipóteses de identificação dos temas. Já do lado da Epístola, a pintura conservou-se muito melhor.

RESTAUROS: houve, pelo menos, sondagem e alguma intervenção recente, tendo em algumas *janelas* sido feita limpeza e remoção de sais à pintura (sob orientação de Mário Zagallo?)

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, negro; também azul, pelo menos no manto da Nossa Senhora na *Lamentação sobre Cristo Morto*.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

A pintura que se conservou está a cerca de um metro e meio do nível do pavimento actual.

PROGRAMAS E TEMAS:

Nave do lado do Evangelho: apenas se conserva parte desta pintura: *Santo(a)?*

Arco triunfal do lado do Evangelho: apenas se conservaram fragmentos (pequenos) de pintura, tendo havido provavelmente dois registos:

registo superior: *Anunciação* (?) (do lado esquerdo, é visível parte de um anjo)

registo inferior: ? (conserva-se parte de barra de enquadramento de grilhagem)

Arco triunfal do lado da Epístola: *Lamentação sobre Cristo Morto*.

Nave do lado da Epístola: é bem visível uma barra de enquadramento de grilhagem igual à que permanece na parede do arco triunfal do lado do Evangelho, ou seja, ambas as pinturas se deverão à mesma oficina); conservou-se ainda parte de um reboco.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Na *Lamentação*, a cabeça do S. João (uma das partes desta pintura que já foi objecto de limpeza) revela bom desenho, boa modelação e um bom colorista.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação em que se encontram as pinturas não é possível avaliar correctamente este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: uma mesma barra de enquadramento ocorre quer no arco triunfal do lado do Evangelho, quer na nave do lado da Epístola. Trata-se de uma barra de grilhagem que, ainda que não sendo exactamente igual, é muito semelhante à que ocorre junto do rebordo externo da cúpula do absidiolo de Nossa Senhora do Loreto (Braga); esta barra em Monção aparece acompanhada por linhas lisas a vermelho e negro, tal como no absidiolo de Nossa Senhora do Loreto. Barra de gosto semelhante (mas não igual) ocorre também na capela-mor da Capela da Praça (Arcos de Valdevez).

Sobre a *Lamentação* correm duas barras de enquadramento com motivo de *duas fitas entrelaçadas* de gosto semelhante mas não igual às de Adeganha (acompanhando o S. Longinos e Stephaton, por exemplo; estas molduras em Adeganha são mais largas e as linhas cruzam-se de forma angulosa e não arredondada como em Monção). Os paralelos que apontamos são paralelos de gosto, nos quais não pretendemos assentar atribuições autorais, tanto mais que a pintura *de figura* nada tem em comum.

4. PADRÕES DECORATIVOS:

5. HERÁLDICA: não é visível nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: no topo da *Lamentação*: “INRI”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS:

Como já foi referido, uma mesma barra ocorre quer no arco triunfal do lado do Evangelho, quer na nave do lado da Epístola. Trata-se de uma barra de enquadramento

de grillhagem que ainda que não sendo exactamente igual manifesta gosto semelhante à barra que ocorre junto do rebordo externo da cúpula do absidiolo de Nossa Senhora do Loreto (Braga), também acompanhada por linhas lisas a vermelho e negro tal como no absidiolo de Nossa Senhora do Loreto.

Sobre a *Lamentação* correm duas barras de enquadramento de *duas fitas entrelaçadas*, semelhantes - mas não iguais - às de Adeganha (acompanhando o *S. Longinos e Stephaton*, por exemplo; estas molduras em Adeganha são mais largas e as linhas cruzam-se de forma angulosa e não arredondada como em Monção). Os paralelos que apontamos são paralelos de gosto, nos quais não pretendemos assentar atribuições autorais, tanto mais que a pintura *de figura* nada tem em comum.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, as pinturas deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos (tratamento *de figura* e barras de enquadramento manifestando um tipo de gosto ao modo do gótico final/*manuelino*): anos vinte ou trinta do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p. 164.

2.INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

Supomos que se trata de pinturas murais inéditas.

MOUÇÓS – Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, Mouços (lugar de Ponte), Vila Real.

LOCALIZAÇÃO: Mouços (lugar de Ponte), Vila Real.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira, frontal do altar-mor; até os degraus de acesso ao altar-mor foram pelo menos rebocados).

Em 1924, Vergílio Correia referia-se a frescos no arco triunfal do lado do Evangelho que já não existem:

“O frontal do altar que fica no ombro direito da igreja correspondente ao lado do evangelho está decorado com frescos quinhentistas de gosto italiano.

Nessas pinturas de fundo cor de vinho e ornatos em grisalha divisam-se restos de florões. Na cercadura, que é pintada de amarelo, com desenhos a negro, vêem-se uma cabeça com turbante, um busto, uma roda de Santa Catarina, florões, etc (...)” (CORREIA, 1924, p. 166-168).

Este mesmo autor volta a referir estas pinturas em 1937:

“(...) O frontal do altar da ombreira do Evangelho apresenta restos de frescos, de gosto renascentista” (Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –Frescos, p. 17).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: *Ermida* (para usar a designação de João de Barros) cujo serviço religioso era – como ainda hoje, aliás – da responsabilidade do abade da igreja de S. Salvador de Mouços. Pelo início do século XVI a apresentação do abade de S. Salvador de Mouços cabia ao Marquês de Vila Real.

Segundo as *Memórias de Vila Real* (séc. XVIII) esta igreja de Nossa Senhora de Guadalupe ter-se-ia ficado a dever a D. Pedro de Castro, abade de S. Salvador de Mouços e protonotário apostólico, a quem, aliás, são atribuídas muitas outras obras de vária índole em Vila Real e seu termo e também a instituição de várias capelas:

“(...) No lugar de Ponte, desta freguesia do Salvador de Moussós, há huma capella da invocação de Nossa Senhora de Guadalupe, que he hum templo grande, magnificamente obrado de pedra de cantaria á romana, forrada primorozamente de madeira, com artificiosos e bons debuxos de lassaria da mesma madeira, e tem seu

coro com tribuna de órgãos, a qual eregio dom Pedro de Castro, abade que foi desta igreja de Mouços, sucessor do dito Fernão de Brito, a qual edificou, pellos annos de 1530, e há tradição que a edificara afim de nella deixar huma collegiada perpetua, porem nam consta que a instituísse.” (SOUSA e GONÇALVES, 1987, vol. 2, p. 478; sublinhados nossos).

No Arquivo Distrital de Vila Real encontrámos, de facto, vária documentação relativa aos rendimentos de capelas instituídas por D. Pedro de Castro na Misericórdia e em S. Sebastião (Arquivo Distrital de Vila Real: ADVR/COM-SCMVR/Lv 262).

Tivemos ainda a fortuna de encontrar no Arquivo Distrital de Braga a confirmação de D. Pedro de Castro como abade de S. Salvador de Mouços:

“Aos xbij dias do dito mês de janeyro da dita era [1505] o dito Senhor [D. Diogo de Sousa] confirmou em abade e Reitor da parochial igreja de sam saluador de moucoos termo de villa ryal deste arcebispado a pº de castro preegador e capellam do senhor marquez de villa Riall o qual senhor Marquez apresentou na vaga por morte de goncallo lobo (...)” (ADB, R G, Lº 332, fol. 9).

O *Livro de Registos do Arcebispo Infante D. Henrique*, dá-nos ainda preciosas indicações sobre alguns aspectos relativos à sua biografia (ADB, RG, Lº 323, fol. 88 vº):

Datas		
	Naturalidade	Não é referida, como, aliás, acontece no caso de outros clérigos constantes nestes <i>Registos</i>
1494/1495	Ordens Menores	Lisboa Dadas pelo bispo de Safim, D. João Aranha
21/12/1499	Ordens de Epístola	Dadas pelo mesmo bispo
19/9/1500	Ordens de Evangelho	Lisboa Dadas pelo bispo de Fez
9/12/1500	Ordens de Missa	Tuy Dadas pelo bispo de Tuy

19/1/1506	Título de Confirmação	S. Salvador de Mouços: “(…) <i>Item. mostrou o titolo da confirmacam e instituyçam da parrochiaI igreja de Sam Salvador de Mouços passada pello arcebpo dom Diogo de Sousa ao dito Pero de Castro lecenciado em theologia e capelão do marques (…)</i> ”
-----------	-----------------------	--

Ainda no século XVI, João de Barros na sua *Suma de Geografia da Comarca dentre Douro e Minho e tras-os-montes* relata um milagre de Nossa Senhora de Guadalupe, milagre que teria acontecido durante a sua infância, tendo João de Barros conhecido a beneficiária, *Manoa de Matheus*:

“*A outra Legoa [de Vila Real] està hua nobre Ermida de Nossa Senhora a que chamão Guadalupe, que he casa formosa e deuota, onde concorre muita gente à Romaria. Eu conheci hua molher que se chamaua a Manoa de Matheus, a qual me afirmarão que fora accusada de hu delicto uergonhoso e feio, e foi iulgada na Relação que morresse na forca, e a forca então estaua em Villa Real, em hu alto, onde ora està S. Sebastião, donde se uê esta ermida de Nossa Snra. A pobre mulher, quando chegou ao pè da forca, se encomendou muito deuotamente à Virgem gloriosa, rogando-lhe que se lembrasse della, leuando todauia as contas nas maons, que hião atadas com o baraço, como se costuma. Os Menistros da iustiça a poserão na forca e a deixarão por morta e se forão, e isto era pela manhã e hauia de ser tirada da forca à tarde, porque assi o dizia a sentença, e quando forão acharão a na forca uiua, dizendo que Nossa Snra sahira daquella Hermida e a tiuera no ar, que a não deixou morrer. O iuiz a tornou à Cadeia e escreueo o caso a ElRey, e por seu mando foi trazida a Lisboa, e tornarão a uer o processo, e foi degradada para sempre para a Ilha de S. Thomé, que então era áspero degredo. Afimarãome que o Nauio nunca quizera com ella fazer uiagem e que não podia sahir da barra. Como quer que fosse, ella foi de todo perdoada e naquella Ermida e em Matheus e ui athe que faleceo hauerà XX annos. Mas o caso, quando aconteceo, era eu muito pequeno e não o acordo, saluo que he mui notório àquella terra, onde se acharão os autos (…)*” (BARROS, c. 1548, p. 115-116).

João de Barros escreveu a sua *Geografia* cerca de 1548, e diz-nos que a *Manoia de Matheus* teria morrido cerca de vinte anos antes, ou seja, cerca de 1528. O milagre teria ocorrido, portanto, antes de 1528 e aí havia já uma Ermida da mesma invocação. Terá este milagre desencadeado uma maior afluência de romeiros e, conseqüentemente, um projecto de renovação da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe? Por outro lado, como o brasão de armas esculpido no exterior da parede fundeira da capela-mor ocorre também na pintura do altar-mor numa campanha de pintura mural datada de 1529, podemos supor que um projecto de renovação arquitectónica se fez acompanhar por um programa de pintura mural da iniciativa do mesmo encomendador.

Luiz de Mello Vaz de São Payo estudou a pedra de armas esculpida e colocada no exterior da parede fundeira da capela-mor, identificando esse brasão como sendo o de D. Pedro de Castro (SÃO PAYO, 1999, p. 31-66).

De qualquer forma, a responsabilidade pelo serviço religioso nesta igreja caberia ao abade de S. Salvador de Mouçós que era, desde 1505, como vimos, D. Pedro de Castro que, aliás, assumirá esta responsabilidade durante várias décadas. Como vimos, o *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique* dá-nos variada informação sobre aspectos biográficos ligados à carreira eclesiástica de D. Pedro de Castro que ainda era vivo à data dos *Registos* de 1537. Ficamos ainda a saber pelo *Título de Confirmação e Instituição da Igreja Paroquial de S. Salvador de Mouçós* que Pedro de Castro era “*lecenceado em theologia*” (ADB, Lº 323, fol. 88). É muito provável que tivesse cabido a D. Pedro a iniciativa de renovação arquitectónica desta igreja, tal como as *Memórias de Vila Real* recordavam mais de dois séculos depois da sua realização (BESSA, Paula, 2006 a, p.193-215).

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: capela-mor:

- degraus conduzindo ao altar (reboco)
- frontal do altar
- parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente (1996).

RESTAUROS: 1996: restauro pela *Mural da História*, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano, durante uma intervenção de conservação e restauro do edifício da responsabilidade da Direcção Regional dos Edifícios e Monumentos Nacionais do Norte.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo/ocre, vermelho, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: trata-se de um programa de pintura mural muito abrangente, do nível do pavimento ao da cobertura, conservando-se não só a pintura na parede fundeira mas também a do altar-mor e tendo até os próprios degraus conducentes ao altar sido, pelo menos, rebocados.

Parede fundeira: rodapé: *paralelepípedos perspectivados* encimados por moldura de padrão geométrico ao gosto do gótico final/*manuelino* e barras de cores lisas.

registro superior: com organização evocativa de estrutura retabular, com colunas que delimitam e separam os *painéis* laterais de grotescos do *painel* central em que se figura a *Árvore de Jessé*.

frontal do altar: desta pintura resta uma moldura de padrão geométrico e de gosto gótico que corre junto ao pavimento e parte de uma decoração de grotescos que inclui, ao centro, brasão rodeado por coroa de louros.

PROGRAMAS E TEMAS:

Painel central da parede fundeira: *Árvore de Jessé*

ICONOGRAFIA:

O tema desenvolvido no *painel* central da parede fundeira da capela-mor é a *Árvore de Jessé*, a genealogia de Cristo, figurando-se no seu topo a Virgem com o Menino.

A genealogia de Cristo é tratada nos Evangelhos de Mateus (1, 1-17) e Lucas (3, 23-38) que, no entanto não se lhe referem de modo absolutamente coincidente. Na realidade a *Árvore de Jessé* é a genealogia de “José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, chamado Cristo”(Mateus, 1: 16). Em Nossa Senhora de Guadalupe, seguiu-se a versão de Mateus, como, aliás, sempre aconteceu nas representações artísticas deste tema. Nesta igreja estão representados os antecessores de Cristo do segundo grupo de gerações, desde David até à deportação para a Babilónia. Destes são claramente identificáveis as figurações e legendas relativas a Salomão (“*SALOMa(...)*”), Roboão (“*roboao*”), Josafat (“*iOSAPHAT*”), Asa (“*ASA*”), Jorão (“*IOrAM*”), Ozias (“*OzIAS*”), Joatão (“*IO(...)*AM”), Ezequias (“*ezechjas*”) e Manassés.(“*manasses*”), embora existam outras figurações danificadas ou cujos *letreiros* não são legíveis.

Em Nossa Senhora de Guadalupe, como em toda a cristandade até esta época, esta representação culmina com a figuração de Nossa Senhora com o Menino. Segundo Louis Réau (RÉAU, 2000 (reed.), Tomo I/vol. 2, p. 136), esta interpretação corresponderia à interpretação medieval dos textos genealógicos de Mateus e Lucas em

conjunção com a da profecia de Isaías (2: 1-3): “Brotará um ramo do tronco de Isaías e uma flor nascerá das suas raízes (*Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*); ter-se-ia, então, jogado com a aliteração *virga* e *virgo*, vara e virgem, identificando-se o ramo que sai da raiz de Jessé com Maria e a flor com Jesus. No século XVI todas as Árvores de Jessé são apresentadas como genealogias da Virgem, estando esta exaltação da Virgem estreitamente ligada à doutrina da Imaculada Conceção e tornando-se, até, as *Árvores de Jessé* como um dos símbolos preferidos da Imaculada Conceção, o que explica a crescente popularidade deste tema até às vésperas da Reforma. Sendo esta igreja da invocação de Nossa Senhora, este tema, escolhido como motivo central e dominante para a parede fundeira da capela-mor, era, portanto, muitíssimo adequado.

Em Nossa Senhora de Guadalupe a *Árvore de Jessé* é representada como se se tratasse de uma roseira. Nem sempre foi esta a solução adoptada: às vezes, evocava-se a videira e, mais frequentemente, as árvores de fruto. Sabemos ainda o quanto a comparação de Nossa Senhora com uma rosa foi difundida com a *Litania da Virgem*. No entanto, é possível que as gravuras de ilustração do ***Liber Chronicarum***, geralmente conhecido por ***Crónica de Nuremberga***, possam ter influenciado esta representação de Nossa Senhora de Guadalupe. Esta obra é, aliás, profusamente ilustrada por genealogias – e também pela de Cristo - repartidas pelas várias páginas em que no corpo do texto se lhes vai fazendo referência. Parece-nos possível que estas gravuras tenham influenciado esta pintura na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe na figuração da *Árvore de Jessé* como se fora uma roseira, com os meios corpos dos antecedentes de Jesus irrompendo de corolas de rosas. Também o tratamento das cabeças e, mais particularmente, de vários pormenores de vestuário poderá ter sido influenciado pelas gravuras da *Crónica de Nuremberga*. Não se trata, no entanto, de uma transposição literal das gravuras do *Liber Chronicarum* mas as semelhanças que apontamos parecem indicar que a sua observação poderia ter influenciado esta representação em Nossa Senhora de Guadalupe.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

Toda esta figuração da *Árvore de Jessé* tem por pano de fundo uma pintura de padrão imitando um brocado, recurso também usado nas pinturas da *nave de Vila Marim II*. Há, aliás, como Joaquim Inácio Caetano notou, outras semelhanças entre estas pinturas (tratamento de rostos, por exemplo), assim como semelhanças com as pinturas da capela funerária anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real (Capela de S. Brás). Joaquim Inácio

Caetano descobriu ainda que uma moldura de grilhagem usada na *nave de Vila Marim II* foi reutilizada em Nossa Senhora de Guadalupe, tendo sido aberto nesse *stencil* mais um detalhe, pelo que as pinturas desta última igreja (1529) deverão ser mais tardias do que as da *nave de Vila Marim II* (CAETANO, 2001, p. 14). Pensamos, também, que há grande semelhança entre as colunas que separam os *painéis* em Nossa Senhora de Guadalupe e as pintadas na Capela funerária de S. Brás, apresentando os fustes de ambas decoração com flores entre ramagens cruzadas (BESSA, 2003 c, p. 85).

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: a pintura do altar-mor também inclui a moldura de grilhagem e de gosto gótico que já referimos e que corre junto ao pavimento.

4.PADRÕES DECORATIVOS:

Rodapé: *cubos perspectivados*.

Fundo da *Árvore de Jessé*: padrão de adamascado (igual ao que ocorre como fundo para o *Santo Antão*, *S. Brás* e *S. Roque* na nave de Vila Marim).

5.HERÁLDICA: o brasão pintado no altar-mor é igual ao da pedra de armas colocada no exterior da parede fundeira da capela-mor e que foi estudada por Luís Mello Vaz de São Payo. Este investigador identificou esse brasão como sendo o de D. Pedro de Castro. Assim sendo, este mesmo brasão pintado no altar-mor será o deste reitor de S. Salvador de Mouços.

6.LEGENDAS:

“*SALOMa*(...)” (Salomão), “*roboao*” (Roboão), “*iOSAPHAT*”(Josafat), “*ASA*”(Asa), “*IOrAM*”(Jorão), “*OzIAS*” (Ozias), “*IO*(...)AM”(Joatão), “*ezechjas*” (Ezequias) e “*manasses*” (Manassés). Existem outras figurações danificadas, cujos *letreiros* não são legíveis.

Nos *painéis* de grotescos que ladeiam a representação da *Árvore de Jessé*, aparecem vários monogramas. Na realidade, a que se pretendeu aludir com a representação inserida nos *painéis* de grotescos, de ambos os lados da *Árvore de Jessé*, de dois escudetes em *grisaille* com o monograma AM coroados? É possível que o monograma “AM” nesta igreja sob a invocação de Nossa Senhora corresponda a *Ave Maria*; de resto, este monograma e com este significado ocorre frequentemente mais tardiamente. Por outro lado, o que quer dizer a legenda AM.DRAz. colocada sob os grotescos com o letreiro com a indicação da data (1529)? De facto, não nos ocorre o uso de “AM.” ou de “DRAz.” como abreviaturas de nomes, razão pela qual não podemos oferecer nenhuma interpretação plausível para o seu uso. Por outro lado, uma vez que a apresentação do abade de S. Salvador de Mouços cabia aos marqueses de Vila Real, poder-se-ia pensar

se não se trataria de monogramas dos marqueses, o que não se verifica uma vez que, nesta época, não podem aludir nem a D. Pedro nem a D. Miguel de Meneses.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: existem muitas estreitas semelhanças com as pinturas na *nave de Vila Marim II*, na Capela de S. Brás e na igreja de Santiago de Folhadela, como já fomos referindo (CAETANO, 2001, p. 14 e 36-48; BESSA, 2003 c, p. 85).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: é possível que as gravuras de ilustração do *Liber Chronicarum*, geralmente conhecido por *Crónica de Nuremberga*, possam ter influenciado esta representação de Nossa Senhora de Guadalupe. Parece-nos possível que estas gravuras tenham influenciado esta pintura na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe na figuração da *Árvore de Jessé* como se fora uma roseira, com os meios corpos dos antecedentes de Jesus irrompendo de corolas de rosas. Também o tratamento das cabeças e, mais particularmente, de vários pormenores de vestuário poderá ter sido influenciado pelas gravuras da *Crónica de Nuremberga*. Não se trata, no entanto, de uma transposição literal das gravuras do *Liber Chronicarum* mas as semelhanças que apontamos parecem indicar que a sua observação poderia ter influenciado esta representação em Nossa Senhora de Guadalupe.

ARTISTA/OFICINA: a oficina que realizou estas pinturas, terá operado também na capela-mor e nave de Santa Leocádia de Montenegro (na nave, *Santa Marta, Lamentação sobre Cristo Morto, Missa de S. Gregório*), várias pinturas na nave de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, *nave de Vila Marim II*, Capela de S. Brás, *capela-mor e nave de Folhadela II*, capela-mor de S. Miguel de Tresminas (CAETANO, 2001, p. 14 e 36-48) e na capela-mor de S. Julião de Montenegro.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): D. Pedro de Castro.

CRONOLOGIA: pintura datada: 1529.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva (eds.), 1987- *Memórias de Vila Real*, Vila Real, Arquivo Distrital de Vila Real, vol. 2, p. 478.

SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, 2001 – *Vila Real no Século XVIII*. “Estudos Transmontanos e Durienses”, Vila Real, Arquivo Distrital de Vila Real, nº , p.21-25.

BARROS, João de, 1548 (ed. 19) – *Suma de Geografia da Comarca dentre Douro e Minho e tras-os-montes*, Porto, BMP, p. 115-116.

2.INÉDITAS:

[Arquivo Distrital de Vila Real: ADVR/COM-SCMVR/Lv 262: esta documentação - que lemos – é o fundo documental com as peças mais antigas que se conservam neste arquivo. Trata-se de um fundo documental relativo à Misericórdia de Vila Real. Embora não se refira à igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, nele se inclui documentação relativa a capelas instituídas por D. Pedro de Castro.]

Arquivo Distrital de Braga: Registo Geral, Livro 332/Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa, fol. 9.

Arquivo Distrital de Braga: Registo Geral, Livro 323/Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique, fol. 88.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 511-515.

BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.

BESSA, Paula, 2006 – *Pintura Mural na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe*, “Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. IV, p.193-215.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p.43, 46-48, 67-68.

CORREIA, Vergílio, 1924 (2ª ed.) – *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, Editora, p. 166-168.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –Frescos, p. 17.

SÃO PAYO, Luiz de Mello Vaz de, 1999 – *A Família de D. Pedro de Castro Protonotário Apostólico e Abade de Mouçós*. “Estudos Transmontanos e Durienses”, Vila Real, ADVR – Arquivo Distrital de Vila Real, nº 8, p. 31-66.

NEGRELOS – Igreja de Santa Maria

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria de Negrelos, Negrelos, Santo Tirso.

LOCALIZAÇÃO: Negrelos, Santo Tirso, Porto.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIAS: *in situ*, na parede testeira da capela-mor.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira da capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da colação do arcebispo de Braga (PIMENTA, 1941, p. 127).

Entre 1539 e 1576 era da apresentação do Colégio de S. Paulo de Braga que apresentava vigários perpétuos confirmados pelo arcebispo. (CORREIA, 2000, p. 10-11 e CORREIA, 2004, p. 169-183).

Em 1575 passou a ser lugar da paróquia de S. Pedro de Roriz, deixando de ser igreja paroquial.

Toda a informação que a seguir se resume foi coligida nos estudos do Padre Carvalho Correia (CORREIA, 2004, p. 168-183):

Datas	Abades	Fontes
1465-1510	Gil Vaz	ADB, RG, Lº 320, fol. 22-22vº, ADB, RG, Lº 321, fol. 35-35vº e ADB, RG, lº 322, fol. 372
1510	Pedro Afonso	ADB, RG, Lº 332, fol. 64
1510-1511	João Vaz	ADB, RG, Lº 332, fol. 65
1511-1513	André de Vila Lobos	ADB, RG, Lº 332, fol. 69
1513-1517	António Dias	ADB, RG, Lº 332, fol. 114vº e fol. 156
1517-?	Vasco Gil	ADB, RG, Lº 332, fol. 156
1539	Mestre Gaspar	CORREIA, 2004, p. 169-183
1541-?	Henrique Fernandes	ADB, Colecção Cronológica nº 1715

Apresentamos, seguidamente, quadros resumindo informação biográfica que o Padre Carvalho Correia coligiu acerca dos abades de Santa Maria de Negrelos e seguindo as fontes que se referem. O primeiro refere-se a Gil Vaz (o abade referido no *Censual* de D. Diogo de Sousa):

Datas	Títulos	Informação vária
		Cónego de Guimarães
7/6/1449	Ordens menores	Dadas por D. António, bispo de Cróia (bispo auxiliar de D. Fernando da Guerra)
20/9/1455	Subdiaconado	»
22/5/1456	Diaconado	»
11/6/1457	Presbiterado	»
1/4/1465	Confirmação em Santa Maria de Negrelos com sua anexa S. João da Portela	Dada em Roma pelo Papa Paulo II
13/10/1467	Processo sobre a carta papal, em ordem à execução da Bula papal	
29/5/1468	Aceitação da doação papal	Instrumento realizado pelo tabelião de Guimarães, Nuno Gonçalves
2/11/1475	Dispensa para dois benefícios incompatíveis	Concedida, em Roma, pelo papa Sisto IV
12/9/1487	Confirmação em S. Martinho de Vilar das Vacas	Apresentação do rei.
29/11/1510	Renúncia a Santa Maria de Negrelos	

Pedro Afonso:

Datas	Títulos	Informação vária
		Meio cónego de Guimarães
29/11/1510	Confirmação em Santa Maria de Negrelos	Por D. Diogo de Sousa e à sua apresentação

3/12/1510	Renúncia a Santa Maria de Negrelos	
-----------	------------------------------------	--

João Vaz:

Datas	Títulos	Informação vária
		Presbítero de Guimarães
3/12/1510	Confirmação em Santa Maria de Negrelos	Por D. Diogo de Sousa e à sua apresentação

André de Vila Lobos:

Datas	Títulos	Informação vária
		Clérigo de ordens menores Capelão do arcebispo D. Diogo de Sousa
13/2/1511	Confirmação em Santa Maria de Negrelos por morte do abade anterior, João Vaz	Por D. Diogo de Sousa e à sua apresentação
13/12/1513	Renúncia a Santa Maria de Negrelos	

António Dias:

Datas	Títulos	Informação vária
		Capelão de D. Diogo de Sousa
13/12/1513	Confirmação em Santa Maria de Negrelos	Por D. Diogo de Sousa e à sua apresentação

Vasco Gil:

Datas	Títulos	Informação vária
		Clérigo de missa Capelão de D. Diogo de Sousa
28/1/1517	Confirmação em Santa Maria de Negrelos	Por D. Diogo de Sousa e à sua apresentação

Mestre Gaspar:

Datas	Títulos	Informação vária
1539	Confirmação em Santa Maria de Negrelos	
8/9/1539	Já a igreja estava vacante. É nesta altura que o arcebispo Infante D. Henrique decide anexá-la ao Colégio de S. Paulo	

Henrique Fernandes:

Datas		
19/3/1541	Tomada de posse de Santa Maria de Negrelos por Bento Nunes, para que fosse anexada aos Estudos de Braga	Henrique Fernandes, capelão desta igreja, está presente como testemunha

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

Estas pinturas foram divulgadas e estudadas por José Mattoso em 1956. Nessa altura já não se conservava a figuração central que deveria colocar-se sobre a fresta. Com bons argumentos, José Mattoso aventava a hipótese de que se tivesse tratado de uma *Assunção de Nossa Senhora*.

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: com lacunas e deposição de sais; a precisar de restauro.

RESTAUROS: não houve restauros.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: negro, ocre, terra-sena queimada quase violeta.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Pedro*, *S. Paulo* e parte de anjos que acompanhavam a figuração ao centro, provavelmente, uma *Assunção de Nossa Senhora*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Por vezes, o desenho e modelação de corpos e panejamentos é indicativo e simplificado. Contudo, a modelação de alguns rostos apresenta maior sofisticação.

2.HERÁLDICA: não é visível

3.LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: Luís Afonso, comparando o tratamento do rosto de um anjo com o da *Nossa Senhora* de Corvite e com os de *S. Sebastião* e *S. Miguel* em Serzedelo, propõe uma autoria comum para estas pinturas (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 521).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: *oficina das Volutas?* (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 521).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido, provavelmente o abade à altura de realização das pinturas.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: segundo quartel de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 127.

2.INÉDITAS:

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), p. 516-521.

CORREIA, E. CARVALHO, 2004 – *Santo Tirso – da Cidade e do seu Termo*, Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso, vol. V, p. 168-183.

MATTOSO, Fr. José de Santa Escolástica, 1956 – *Um Fresco do Séc. XV em Santa Maria de Negrelos*. Separata de “O Concelho de Santo Tirso – Boletim Cultural, Porto, vol. IV, nº3, p. 1-5.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 251-252.

OUTEIRO SECO – Igreja de Nossa Senhora da Azinheira

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora da Azinheira, Outeiro Seco, Chaves.

LOCALIZAÇÃO: Outeiro Seco, Chaves.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIAS: *in situ* e painéis com pintura destacada que foram colocados na nave da igreja (*S. Francisco*, cabeça de *S. Jerónimo*, *Anunciação*, tudo destacado da capela-mor) e no Museu de Alberto Sampaio (*Baptismo de Cristo*, dividido em dois painéis, um que anda designado como *Padre Eterno* e outro como *Baptismo* e que formavam uma só pintura, encimando Deus-Pai o *Baptismo*). Desconhecemos o paradeiro da *Transfiguração* destacada da parede lateral da nave do lado da Epístola.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: nave quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: logo pelo início do século XVI, durante o arcebispado de D. Diogo, era igreja da colação do arcebispo de Braga (ADB, RG, Lº 330, fol. 106 vº). As obras na capela-mor eram da responsabilidade ou do padroado (no caso deste nomear um clérigo de missa, o que parece ter sido o caso entre 1523 e 1532) ou dos abades. Em 1537, já durante o arcebispado do Infante D. Henrique, o clérigo é referido como vigário. Infelizmente o estado actual do que resta das pinturas da capela-mor não permite precisar a sua cronologia. De qualquer forma, segundo o estudo mais antigo destas pinturas na capela-mor, quando ainda não haviam sido destacadas, não era visível nenhum brasão de nenhum arcebispo de Braga (cf. CORREIA, 1921, desenho publicado acompanhando a p. 16).

Conservam-se duas confirmações de D. Diogo de Sousa para esta igreja:

“(…) item no dito dia mes e era [20 de Junho de **1523**] em braga **Joam Anes capellao** confirmado em samta Maria dazinheira da terra de chaues e sua anexa sam Miguel douteiro seco **renunciou** simplezmente a dita capellanja nas mãos do Reverendissimo senhor arcebispo e sua Reverendissima senhoria lhe recebeu a dita renunciação e pernunciou por vaga a dita capellanya e a **confirmou** logo a **Ruy Gonçallvez clerigo de missa** (...)” (ADB, RG, Lº 332, fol. 261).

“Aos xxbij dias do mês de Junho de *mill e b's xxiiij annos em braga Ruy Gonçallvez* confirmado na igreja de samta Maria dazinheira e sam miguell douteiro seco da comarca de chaues (...) *renunciou* adita capelanya simplezmente nas mãos do Reverendissimo senhor arcebispo que a pernunciou por vaga e aconfirmou llogo a *Joham dazinheira clerigo de hordens sacras* em aquellas obrigacoes e salaryo que os seus antecessores soyam de ter (...)” (ADB, RG, Lº 332, fol. 262).

Não volta a haver nenhuma confirmação para Nossa Senhora da Azinheira durante este arcebispado (até 1532). Segundo o *Livro de Mostras do tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique*, em **1537 e 1538**, quando se procedeu a esta recolha de informação, ainda “*Joham dazinheira*” era o **vigário** de Nossa Senhora da Azinheira e de S. Miguel de Outeiro Seco. João da Azinheira tinha recebido *Ordens Menores* em 1516, sendo as cartas de *Ordens de Epístola*, de *Evangelho* e de *Missa*, respectivamente de Junho, Outubro e Dezembro de 1523. Ou seja, a data da carta de *Ordens de Epístola* coincide com a data da sua apresentação nestas igrejas e as datas das cartas de *Ordens de Evangelho* e de *Missa* são alguns meses posteriores. (ADB, RG, Lº 323, fol. 218 vº).

Datas	Capelães
1523 (renúncia)	<i>Joam Anes capellao</i>
20/6/1523- 27/6/1523	<i>Ruy Gonçallvez</i>
27/6/1523	<i>Joham dazinheira</i> (ainda era vigário em 1537)

Títulos de João de Azinheira apresentados em 1537 ao arcebispo Infante D. Henrique (ADB, RG, Lº 323, fol. 218 e 218 vº):

Datas	
Julho de 1515	Bula papal: “(...) <i>porque foi mandado ao mestre escola de bragua que despemsase com ele pera todas as orde[n]s e ter huu[m] beneficio com cura ou sem cura (...)</i> ”
1 de Dezembro de 1515	Processo derimido pelo Mestre-escola

20/9/1516: Carta de ordens menores	Carta de Ordens Menores dada na Sé de Braga “ <i>pelo bispo dom ff[e]r[nan]do</i> ”
3 ^{as} calendas de Junho de 1523	Carta de Ordens de Epístola dada em Lisboa
27/ Junho/ 1523	Confirmação em Santa Maria da Azinheira: “ <i>t[itul]º da perpetua capelanya de samta Maria dazinheira e sam Miguel douteiro sequo feito pelo arceb[is]po dom d[iog]º de Sousa semdo vagua per Renumciação de Rui gomcalvez ultimo vig[ai]ro que della foy a sua apresemtação e desta igreja de braga Im solidu[m] aos xxbij do mes de Junho de mil bºs xx ij</i> ”.
13/Outubro/1523	Carta de ordens de Evangelho
19/Dezembro/1523	Carta de ordens de Missa
1537	Mostra de títulos ao arcebispo Infante D. Henrique

CAPELA-MOR:

Dado o estado de conservação em que se encontram as pinturas, não seguiremos a ficha analítica habitual. A consideração do desenho de Alfredo Cândido publicado por Vergílio Correia (CORREIA, 1921, acompanhando a p. 16) e da aguarela do mesmo artista publicada no *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, figura 5, convencem-nos de que a *Anunciação*, por um lado, e os *S. Francisco recebendo os estigmas* e *S. Jerónimo*, por outro, foram realizados por oficinas diferentes e em datas diferentes. Aliás, Vergílio Correia, descrevendo as pinturas, refere “(...) **unidos à composição anterior** [Anunciação] **mas sem ligação com ela**, dois quadros representando *S. Francisco de Assis* e *S. Jerónimo* (...)” (CORREIA, 1921, p. 18).

LOCALIZAÇÃO: quando estas pinturas foram descobertas por Vergílio Correia o que era visível encontrava-se atrás do retábulo-mor, na parede fundeira e nas paredes laterais.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: a pintura que existia na capela-mor (**S. Francisco** recebendo os estigmas, **Anunciação** - tema muito adequado, uma vez que a igreja é da invocação de Nossa Senhora - e **S. Jerónimo**) foi toda destacada e estas pinturas destacadas foram tão sujeitas a repintes que tornam frágil qualquer apreciação, assim como qualquer atribuição cronológica.

RESTAURO: anterior a 1937.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco

PALETA CROMÁTICA: não é possível avaliar este aspecto.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: o desenho publicado por Vergílio Correia (CORREIA, 1921, acompanhando a p. 16), a aguarela publicada no *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, figura 5, e as fotografias aquando do restauro dos anos trinta do século XX existentes no Arquivo da DGEMN mostram que as pinturas na zona central da parede fundeira, assim como acima do nível do topo da fresta na zona central da parede e do lado da Epístola haviam já desaparecido. Esses desenho e aguarela não nos dão informação sobre o que existia ao nível do rodapé; no entanto, as fotografias aquando do restauro existentes no Arquivo da DGEMN parecem indicar que havia pintura de rodapé (sobre a qual foi executado outro programa provavelmente do século XVIII).

PROGRAMAS E TEMAS:

Em 1921, Vergílio Correia comentava assim as pinturas murais existentes na capela-mor:

“Dos muros caiados da capela-mor pendem cinco quadros em madeira, de escola portuguesa, atribuíveis ao começo do século XVI, alusivos à vida da Virgem. Aqui, portanto, se houve pinturas murais, estão por debaixo da cal. O mesmo não sucedeu, porem, na parede fundeira, por traz do altar e da tribuna, onde, por não ser necessário embelezá-la, os bemfeitores a deixaram tal qual, conservando involuntariamente os frescos que ali, como em todo o âmbito do santuário, decoravam os muros.

A existência de pinturas nesse local indica que, como foi uso corrente até ao século XVI, o altar maior se encontrava afastado bastante do topo da ousia, e isolado, permitindo a circulação e consequentemente o exame de quaisquer decorações aplicadas ao fundo.

Toda a metade inferior deste, que mede 4 metros de largo, está decorada com pinturas, que se estendem para as paredes laterais até à divisória da tribuna. Ao centro,

separadas pela abertura de uma fresta pertencente à fundação românica, as figuras de uma «Anunciação» - da esquerda o anjo que se dirige à virgem, da direita esta recebendo a saudação do Ave, Gratia Plena -, conservam-se num estado de pureza absoluta, não tocadas de retoque bárbaro, embora bastante deterioradas pela falta de cuidado dos sacristães e pela vizinhança da fresta, que, tapada para se lhe aplicar o induto que recebeu os frescos, foi posteriormente aberta. Junto dela o reboco, descolado da silharia, ameaça cair, tornando-se urgente a aplicação de uma armação envidraçada que fixe e proteja a composição.

Em ponto mais baixo, **unidos à composição anterior mas sem ligação com ela**, dois quadros representando S. Francisco de Assis e S. Jerónimo, acompanhavam de sextra e de dextra a saudação angélica.

O poverello está representado no acto de receber os estigmas, envolto num hábito cuja cor é a mesma dos hábitos monásticos das pinturas de Frei Carlos. Ao fundo a paisagem convencional que acompanha sempre esta passagem da vida do Santo, mostra a margem de um rio e o agregado irregular dos edifícios de uma igreja gótica, por cima da qual aparece Cristo crucificado. Sob os pés nus do frade, gravada sobre uma fita desenrolada lê-se ainda o resto de uma invocação: Sancte Francisce.

Correspondendo a esta figura, da outra banda da composição central, um S. Jerónimo, ajoelhado ante um crucifixo pendurado numa arvore, e percutindo o peito que a túnica deixa descoberto. Perto dos seus joelhos agacha-se o leão habitual, e por detraz do santo outra igreja gótica aparece, encostada as plumas verdes de dois choupos, os cinco lóbulos da rosácea crivando a empena da frontaria. Esta figura, igualmente acompanhada de uma invocação a S. Jerónimo, parece de menos feliz realização que a anterior, e está mais deteriorada do que ela.

No pedaço de parede lateral que medeia entre o topo da ousia e a separação da tribuna, divisam-se ainda os restos de uma decoração em estilo renascença (mas não de grotescos), admiravelmente desenhada e colorida.

Tal como se encontram, as figuras que acabo de descrever são o que de mais puro e valioso nos resta de exemplares de pintura a fresco, da época áurea da nossa pintura quinhentista. (...)” (CORREIA, 1921, p. 17-18; sublinhados da nossa responsabilidade).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

a avaliar pela aguarela referida e pelas fotografias antigas do Arquivo da DGEMN,

1) **CAMADA 1:** *Anunciação*: sobre a *Anunciação*, conservava-se o arranque de composição de arcos ao modo do gótico final que tem alguma semelhança com a da Capela de S. Brás (Vila Real); também as colunas que ladeavam a *Anunciação* tinham motivo floral entre motivo decorativo cruzado (na Capela de S. Brás, em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouços e na capela-mor de S. Julião de Montenegro, os fustes das colunas são decorados com flores entre ramagens cruzadas);

2) **CAMADA 2 (?)**:

S. Francisco recebendo os estigmas: nesta figuração inseria-se o santo em vasta paisagem, vendo-se amplo conjunto edificado ao fundo; no topo, enquadrando a composição, representou-se abóbada abatida com fechos pendentes e, sobre ela, composição de *rincaux* de gosto, tanto quanto é possível avaliar, renascentista. Ou seja, nesta pintura parece que se casavam elementos ao gosto manuelino (abóbada), com outros de cariz renascença (composição de *rincaux* no topo e mesmo o gosto pela figuração de uma vasta paisagem). Na aguarela de Alfredo Cândido inclui-se filactera sob *S. Francisco* a que estava associada cartela com sinais que parece possível ler como “bri(??)” (541??) ou “b31” (531??) e que poderão ser indicativos da cronologia da obra (1541? 1531?). Contudo, nas fotografias existentes no Arquivo da DGEMN a filactera e a cartela não são visíveis por estarem encobertas por programa de pintura decorativa talvez do século XVIII. Será a aguarela de Alfredo Cândido fidedigna? Terá sido realizada depois de se remover a pintura mais tardia?

S. Jerónimo: o tratamento *de figura* e os apontamentos de paisagem parecem semelhantes aos de *S. Francisco recebendo os estigmas*.

LEGENDAS:

a avaliar pela aguarela referida,

filactera com o anjo S. Gabriel: “AVE GRAC (...)”, certamente parte de *Ave Gratia Plena*;

por baixo de *S. Francisco*, “(...)NCTE (..)RACISC (...)” e, numa pequena cartela rectangular, sinais que parecem corresponder a “bri(??)” (541??) ou “b31” (531??);

por baixo de *S. Jerónimo*, “(...) OBRA SANCTE HIERONIME: DC (?)”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: não é possível avaliar correctamente este aspecto. No entanto, usando a aguarela referida, sobre a *Anunciação*, conservava-se o arranque de composição de arcos ao modo do gótico final que tem alguma semelhança com a da Capela de S. Brás (Vila Real); também as colunas que ladeavam a *Anunciação* tinham motivo floral entre motivo cruzado (na capela de S.

Brás, em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouços e em S. Julião de Montenegro os fustes das colunas são decorados com flores entre ramagens cruzadas). Não espantaria que a *Anunciação* tivesse sido executada pela oficina responsável pelo mural da referida Capela, uma vez que essa oficina trabalhou em mais do que uma ocasião na nave desta igreja de Nossa Senhora da Azinheira. Contudo, o que se conserva, pelos repintes existentes, não permite sustentar análises comparativas sólidas nem atribuições autorais. ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): qualquer uma destas pinturas (*Anunciação*, *S. Francisco recebendo os estigmas* e *S. Jerónimo*) deveria ser encomendada ou pelo padroeiro (no caso de nomear capelão) ou pelo abade desta igreja. Em Folhadela, igreja da câmara do arcebispo de Braga, para a qual D. Diogo de Sousa nomeou vários capelães, não se figuraram as armas do arcebispo, o que nos leva a crer que as pinturas murais *da capela-mor de Folhadela II* terão sido mandadas executar pelo capelão, uma vez que as obras da encomenda de D. Diogo sistematicamente aparecem associadas ao seu brasão.

As pinturas da capela-mor de Nossa Senhora da Azinheira chegaram ao século XX com grandes lacunas no topo, o que nos impede de saber se aí estariam presentes as armas de algum dos arcebispos de Braga a quem cabia o padroado desta igreja. Se a *Anunciação* foi mandada executar pelo capelão e se a nossa hipótese de atribuição cronológica estiver correcta, esse capelão deveria ter sido João de Azinheira.

CRONOLOGIAS:

- 1) *Anunciação*: hipótese, dadas as semelhanças com aspectos de gosto presentes nas pinturas murais da Capela de S. Brás (Vila Real) e da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe (Mouços): fim dos anos vinte ou anos trinta de Quinhentos.
- 2) *S. Francisco recebendo os estigmas* e *S. Jerónimo*: tendo em atenção a aguarela de Alfredo Cândido, perguntamo-nos se os sinais na cartela serão indicativos da data de execução? Parece-nos possível ler “bri” ou “b31”, o que parece indicativo das datas 1541 ou 1531.

NAVE:

LOCALIZAÇÃO: *in situ* e três pinturas destacadas, o *Baptismo de Cristo* (dividido em duas partes; no Museu de Alberto Sampaio), a *Deposição no Túmulo* (colocada em painel na nave desta igreja) e a *Transfiguração* (desconhecemos o seu paradeiro).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as pinturas *in situ* necessitam de restauro. Para o estudioso de pintura mural o maior problema que se coloca é o da grande quantidade de deposição de sais que forma como que um véu sobre as pinturas, dificultando a sua análise.

RESTAUROS: nos anos trinta do século XX, tendo-se destacado as pinturas *Baptismo de Cristo*, *Deposição de Jesus no Túmulo* e *Transfiguração*.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

*

O vasto conjunto de pinturas na nave da igreja de Nossa Senhora da Azinheira recobre quase inteiramente as suas paredes laterais.

Joaquim Inácio Caetano integrou as pinturas *Última Ceia*, *Matança dos Inocentes*, *Santo António*, *Calvário*, *Lamentação sobre Cristo Morto*, *Ressurreição*, *Baptismo de Cristo* e *Deposição no Túmulo* na actividade da oficina III do Marão (a que chamamos oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe) (CAETANO, 2001, p. 39); Concordamos com as atribuições deste autor. Acrescentaríamos ainda às atribuições de Joaquim Inácio Caetano as pinturas *Transfiguração* (mesma barra de grilhagem já referida no topo), *S. João Baptista mostrando o Cordeiro de Deus* (mesmo tratamento de figura) e *S. Mauro* (mesma barra de grilhagem já referida no topo).

Houve mais do que uma intervenção desta oficina na nave desta igreja como se comprova pelo facto de a *Última Ceia* se sobrepor a friso de *rincaux/grotescos* também realizado, anteriormente, por esta equipa de pintura mural. Parece-nos, portanto, que uma datação única, *tout court*, para todas as pinturas atribuíveis a esta oficina na nave desta igreja é frágil. Se o *Baptismo* (datado de 1535) tiver sido obra desta oficina é possível que todo o programa realizado na parede sul, assim como a *Última Ceia* na parede norte datem de 1535.

*

1.PINTURAS DA OFICINA ACTIVA EM NOSSA SENHORA DE GUADALUPE DE MOUÇÓS:

PALETA CROMÁTICA: variada: amarelo, ocre, vermelhos, cinzentos, negro (e azul?).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: tanto quanto é possível avaliar, as pinturas desenvolver-se-iam do nível do pavimento ao da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral do lado do Evangelho:

rodapé: *paralelepípedos perspectivados*;

registo baixo: *Santo António e Matança dos Inocentes*; no topo destas pinturas existia barra de *rincaux* em *grisaille* com fitas sobre fundo vermelho (muito semelhante às que existem na capela-mor da igreja de Santa Leocádia de Montenegro) sobre a qual se executou a *Última Ceia*;

registo alto: *Última Ceia*.

Parede lateral do lado da Epístola:

rodapé: por vezes é visível motivo provavelmente inspirado na azulejaria e que também ocorre no rodapé da capela-mor da igreja de Santa Leocádia;

registo baixo: *S. João indicando a dois dos seus discípulos o Cordeiro de Deus, Baptismo de Cristo, S. Mauro, Deposição no Túmulo* (por baixo da *Lamentação*) *Transfiguração* (Luís Afonso interpreta esta pintura como tratando o tema da *Oração no Horto*; no entanto, quando se figura a *Agonia de Jesus no Horto*, os Apóstolos que o acompanharam são representados adormecidos. Ora, neste *painel* de Outeiro Seco, os dois apóstolos que subsistiram estão acordados, um de pé e o outro caído para trás com as mãos erguidas, em gesto de espanto, o que nos parece indicativo de uma *Transfiguração*. Por outro lado, no topo desta representação aparecem Deus-Pai e o Espírito Santo acompanhados de legenda na qual apenas se pode ler “(...) *me’ dilect(...)*”, ou seja, parte de “*Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene compláui: ipsum audíte.*”, de acordo com o Evangelho de S. Mateus, numa leitura que se fazia no segundo domingo da Quaresma; só o *Baptismo* e a *Transfiguração* se fazem acompanhar pela voz de Deus dizendo “*Hic est filius meus dilectus*”. Assim, não resta dúvida de que se trata de uma *Transfiguração*);

registo alto: *Calvário, Lamentação sobre Cristo Morto, Ressurreição*.

Na parede lateral do lado do Evangelho, o programa não se subordina a um ciclo temático: há uma figuração de Santo (*Santo António*) e um *Massacre dos Inocentes* (tema tratado pela liturgia no dia 28 de Dezembro, ou seja, um tema narrativo mas, ao mesmo tempo, de evocação de um momento do calendário litúrgico). Mais tarde, sobre a barra de *rincaux* que rematava no topo este programa, veio a realizar-se uma *Última Ceia*, talvez como preâmbulo e para acompanhar o programa relativo à *Paixão* que se realizou na parede lateral do lado da Epístola.

Já na parede lateral sul, a escolha dos temas a pintar parece ser estruturada segundo duas vertentes temáticas principais. No registo baixo, realizaram-se murais relativos a momentos de reconhecimento da natureza de Jesus como Filho de Deus (*Baptismo, S.*

João mostrando o Cordeiro de Deus, Transfiguração). No topo desta parede lateral sul é desenvolvidíssimo o programa dedicado ao ciclo da *Paixão de Cristo*: *Crucifixão*, *Lamentação de Cristo Morto*, *Ressurreição*, programa temático que incluía ainda no registo baixo a *Deposição no Túmulo*. Devendo estas pinturas relativas ao ciclo da *Paixão* ser pagas pelos paroquianos, que motivações terão inspirado estes murais? Tornavam-se necessários como ilustração das referências que eram feitas a estes episódios nas liturgias da *Semana Santa*? Serviriam de suporte visual a formas de devoção interiorizadora da *Paixão*, na sequência de formas de espiritualidade da *Devotio Moderna*? Haveria formas de devoção focalizadas nestes episódios, antecessoras da *Via Crucis*?

Ao longo dos anos, em encomendas sucessivas, a nave desta igreja foi dispondo, para além das usuais figurações de santos (neste caso, *Santo António*, *S. Mauro*, *S. Cristóvão*, *Santo Bispo*) da ilustração uma série de temas de carácter narrativo relativos a Cristo, quer referindo-se a momentos de reconhecimento da sua natureza como Filho de Deus, quer relativos ao ciclo da *Paixão*. Foi ainda realizada pintura a propósito do *Pentecostes*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O *Massacre dos Inocentes*, apesar da estreita semelhança com o de Santa Leocádia, seguindo a mesma gravura de Michael Wolgemut (CAETANO, 2001, p.39 e p.71), parece ter desenho e modelação mais rude do que o *Massacre* dessa outra igreja. O fundo com motivo de padrão de adamascado do *Santo António* é semelhante ao recorrentemente usado na capela-mor de Santa Leocádia e também noutras pinturas atribuíveis a esta oficina (*capela-mor de Folhadela II*, por exemplo).

Tanto quanto é possível avaliar, os vários *painéis* dedicados à *Paixão de Cristo*, evidenciam qualidades de desenho e de modelação muito homogéneas entre si.

A *Deposição no Túmulo* de Outeiro Seco parece ser de desenho mais sofisticado do que a da nave de Santa Leocádia. Será esta maior sofisticação indicativa de pintura mais tardia do que a de Santa Leocádia?

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Como fundo para o *Santo António* optou-se por um padrão de adamascado, aliás de motivo recorrente nas pinturas desta oficina (por exemplo, na capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro, na *capela-mor de Folhadela II*). Na *Transfiguração* havia apontamentos de indicação de paisagem. *S. Mauro* parece ter sido figurado num espaço arquitectónico (com pavimento perspectivado), usando-se um nicho e uma vasto janelão

- através do qual se vê caravela - para evocar aspectos julgados relevantes para a figuração do santo.

Dada a quantidade de deposição de saís, não é possível avaliar este aspecto relativamente às outras pinturas.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: sistematicamente usa-se uma barra de grade (igual à que ocorre na capela-mor de Santa Leocádia, cujo desenho está também presente no rodapé da capela-mor de S. Julião de Montenegro), às vezes interrompida por peneiras (iguais às presentes na capela-mor de Santa Leocádia e semelhantes às da capela-mor de S. Julião de Montenegro). Frequentemente, a separação entre os vários temas faz-se com colunas que, tanto quanto é possível avaliar, são da mesma tipologia das que se pintaram na capela-mor de Santa Leocádia (na nave desta igreja de Outeiro Seco, por exemplo, entre *Santo António* e o *Massacre*).

4.PADRÕES DECORATIVOS: padrão de adamascado (*Santo António*).

5.LEGENDAS: havia várias legendas acompanhando a *Deposição* (na base do túmulo), *S. João Baptista mostrando o Cordeiro de Deus*, *Batismo*, *Transfiguração* e *S. Mauro*. Tentámos ler estas legendas:

1) acompanhando a *Deposição* (usando fotografia publicada no *Boletim Monumentos*, 1937, figura 14; o destacamento não conservou a parte da pintura que incluía a legenda): “(...)BE MARIE MADELENE ETA(...)MARIA (...)EFIENTES”;

2) acompanhando *S. João Baptista mostrando o Cordeiro de Deus*: “ECC(...)”, provavelmente parte de «*Ecce Agnus Dei*»;

3) acompanhando o *Batismo* (usando fotografias publicadas no *Boletim Monumentos*, 1937, figuras 8, 9 e 11):

*havia legendas nas filacteras acompanhando os *Profetas* nos cantos superiores desta composição concebida ao modo das xilogravuras das *Biblia Pauperum* mas não as conseguimos ler;

*sobre Deus-Pai: “:ADES ODE(...) OIP(...) OR: :ET FILLIVS: ET SPS: SA(...)”

*entre Deus-Pai e a pomba do Espírito Santo: “HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS IN QVO MIHI BENE COMPLACUIT”;

*na legenda da base apenas conseguimos ler: “(...)DNS QV/ 1535 / IVXCTA EST HG (...)” (?).

3) acompanhando *S. Mauro*: “MAV(...)” (?).

4) acompanhando a *Transfiguração* (usando fotografia publicada no *Boletim Monumentos*, 1937, figuras 12 e 13) “es(?) filius me’ dilectus”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS:

O *Massacre dos Inocentes* é muitíssimo semelhante ao existente na nave da igreja de Santa Leocádia de Montenegro, ambos seguindo gravura a propósito do mesmo tema atribuída a Michael Wolgemut (CAETANO, 2001, p. 71).

O padrão de adamascado usado como fundo para o *Santo António* está também presente nas pinturas da capela-mor de Santa Leocádia, assim como, por exemplo, nas da *capela-mor de Folhadela II*.

Motivos de enquadramento das pinturas figurativas tais como *rinceaux* em *grisaille* com fitas sobre fundo vermelho, barras de grilhagem, peanhas, colunas com bases e capitéis com folhagem estão todos presentes nas pinturas murais da capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro. O motivo da barra de grilhagem e as peanhas estão também presentes na capela-mor de S. Julião de Montenegro.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

O *Massacre dos Inocentes* segue gravura a propósito do mesmo tema atribuída a Michael Wolgemut (CAETANO, 2001, p. 71).

O padrão de adamascado usado como fundo para o *Santo António* está também presente no retábulo de S. Salvador do Museu de Aveiro (CAETANO, 2006, no prelo).

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe (*oficina III* do Marão, segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, a responsabilidade pelo pagamento destas pinturas deveria ser assumida pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, uma vez que houve mais do que uma campanha de pintura mural realizada pela mesma oficina: parece-nos que o *Massacre* e o *Santo António* corresponderão a uma primeira fase de intervenção da oficina na nave desta igreja e, dadas as enormes semelhanças com as pinturas de Santa Leocádia (barra de *rinceaux* em *grisaille* sobre vermelho no topo do *Santo António* e do *Massacre*, formas de enquadramento, composição do *Massacre*, motivo de padrão de adamascado e

tratamento *de figura* no *Santo António*), parece-nos que estas pinturas poderão ter data próxima da das pinturas na capela-mor dessa igreja para as quais Vítor Serrão propõe uma cronologia de c. 1511-13 (SERRÃO, 2000a, p. 28). A *Última Ceia* (que se coloca no topo do *Santo António* e do *Massacre* e que se sobrepõe à barra de *rinceaux* que as encimava, assim como as pinturas na parede lateral da nave do lado da Epístola deverão ser mais tardias; se o *Baptismo* for obra desta oficina, talvez todas estas pinturas datem de 1535.

2 (?). S. Cristóvão

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: grande quantidade de deposição de sais.

RESTAUROS: desconhecemos se esta pintura foi tratada aquando do restauro dos anos trinta do século XX.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: tanto quanto é possível avaliar, amarelo, ocre, vermelhos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura desenvolvia-se um pouco acima do nível do pavimento e até ao da cobertura. Esta figuração coloca-se em frente do portal sul para ser visível à entrada da igreja, o que se coaduna com o carácter profilático das representações de S. Cristóvão.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Cristóvão* (servindo-se de tronco de árvore como de um bordão, com o Menino sobre o ombro).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

Apesar da imponência desta figuração, dada a sua escala, não se procura rigor no desenho do corpo. O santo está vestido com casaco quase até aos joelhos, estando este tipo de vestes documentado em retratos dos anos trinta de Quinhentos (por exemplo no retrato de Henrique VIII de 1530, realizado por Hans Holbein, o Jovem, e pertencente à Royal Collection, Londres, Inglaterra).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: dado o estado de conservação desta pintura não é possível avaliar correctamente este aspecto. Contudo, existe enquadramento paisagístico.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra com duas fitas entrelaçando-se e formando hexágonos, aparentemente com decoração de *rinceaux* nos hexágonos assim definidos.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não existe nenhuma figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não é visível qualquer legenda.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURALS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, esta pintura deveria ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese com base em detalhes de vestuário: anos trinta de Quinhentos.

3?) *Pentecostes*

LOCALIZAÇÃO: parede lateral do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: grande quantidade de deposição de sais.

RESTAUROS: desconhecemos se esta pintura foi tratada aquando do restauro dos anos trinta do século XX.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: tanto quanto é possível avaliar, ocre, vermelhos e róseos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta pintura desenvolve-se acima do nível de rodapé e até ao nível da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS: *Pentecostes*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1.TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é possível avaliar, trata-se de bom desenho e de boa modelação. O volume é sugerido pelo desenho, pelo domínio da cor e do claro-escuro.

2.TRATAMENTO DE FUNDOS:

Nesta figuração finge-se a existência de uma capela de planta semi-circular de gosto renascentista (pilastras decoradas com motivo de folhagem, arco de volta inteira, cornija, meia cúpula concheada).

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra com folhas de acanto.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido. O tratamento de rostos parece ter semelhança com o que ocorre nas pinturas da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós ou *na nave de Vila Marim II*. Será o *Pentecostes* também da responsabilidade da oficina que realizou essas pinturas? Se for, o seu enquadramento manifesta grande mudança de gosto em relação a outras obras atribuíveis a esta oficina.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, os paroquianos deveriam ser responsáveis pelo pagamento desta pintura.

CRONOLOGIA: hipótese com base no facto de se figurar uma arquitectura fingida de gosto renascentista: anos trinta ou quarenta de Quinhentos (?).

4) Santo (Bispo? Abade?)

LOCALIZAÇÃO: parede lateral do lado do Evangelho, sobreposto ao *Pentecostes*.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: com grandes lacunas e deposição de sais.

RESTAUROS: desconhecemos se esta pintura foi tratada aquando do restauro dos anos trinta do século XX.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, ocre, cinzentos, negro e azul (?).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta pintura parece ter-se desenvolvido acima do rodapé; trata-se de uma pintura de dimensões muito mais reduzidas do que as do *Pentecostes*, pintura à qual se sobrepõe.

PROGRAMAS E TEMAS: *Santo Bispo* (ou *Santo Abade?*).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS: o desenho parece ser simples, estando o *Santo Bispo* apresentado em posição frontal.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado em que se encontra esta pintura não é possível avaliar este aspecto; contudo parece haver fundo paisagístico.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra de recorte rectilíneo e de cores lisas.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não é visível qualquer legenda.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, a encomenda deveria caber aos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese com base em características estilísticas e no facto de esta pintura se sobrepôr ao *Pentecostes*: anos quarenta de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 330, fol. 106 vº.

ADB, RG, Lº 332, fols. 261 e 262.

ADB, RG, Lº 323, fol. 218 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.530-537.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –Frescos, p. 14, 15, 19, 25 e figuras 1-19.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 38-39, 46-48, 68.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, “Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação”, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 211-233.

CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, p. 17-18.

CORREIA, Vergílio, 1924 – *Monumentos e Esculturas (Séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, p.94-96.

MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor – II*, “O Primeiro de Janeiro” de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto

Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 42, 44, 46, 52.

SERRÃO, Vítor, 2000a - *A Pintura Mural em Portugal - Um Património Artístico que Ressurge*, “História”, Ano XXII (III Série), Nº 27 - Julho/Agosto, p. 28.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: Esboço a propósito das pinturas na capela-mor publicado por CORREIA, 1921, acompanhando a p. 16.

Arquivo da DGEMN.

PENACOVA – Igreja de S. Martinho

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Martinho de Penacova, Felgueiras, Porto.

LOCALIZAÇÃO: Penacova, Felgueiras, Porto.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial cujo padroado pertencia ao mosteiro beneditino de Pombeiro (BTH, 1941, p. 131 e 140).

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, verde, azul e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura que se conserva ocupa toda a parede fundeira da capela-mor, desde o nível do piso até ao arranque do telhado (vestígios de rodapé de *paralelepípedos perspectivados*, registo médio com a representação do orago enquadrado por barras verticais de laçaria e por *painéis* decorativos verticais de gosto semelhante ao da iluminura e encimado por decoração de *rincaux/grotescos* com seres híbridos segurando brasão e, por cima, barras de enrolamentos e decoração de motivo floral de *quadrifólios*).

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Martinho Equestre*, dividindo o manto com o mendigo.

ICONOGRAFIA: o orago – S. Martinho – aparece representado a cavalo, no acto de dividir o manto com um mendigo.

Por cima da representação de S. Martinho corre uma legenda quase totalmente conservada (“mARTInVS AdVC CATECVmInUS AdjV mE ...CVn...”). Esta legenda alude a um passo da história do santo: depois de ter repartido o manto com o mendigo, S. Martinho teve um sonho em que lhe apareceu Cristo usando a metade do manto que havia dado ao pobre e dizendo aos anjos: “Martinus, adhuc cathechumenus hac me veste contexit” (Martinho ainda que não mais que um catecúmeno, deu-me este manto”).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: apesar da grande semelhança entre estas pinturas e as de Bravães (camada 1), em S. Martinho de Penacova parece ter sido dada mais ênfase à utilização da cor e à indicação pelo claro-escuro dos volumes, pelo que não repugna supor que estas pinturas possam ser um pouco posteriores às de Bravães e às da *capela-mor de Vila Marim I*.

A representação do santo aparece ambientada por colunas e arco conopial abatido, de gosto ao modo do *manuelino*, como acontecia com a *Nossa Senhora com o Menino* de Bravães.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: fundo com silhuetas de árvores e pássaros de perfil semelhantes aos das pinturas de Bravães de 1501 (CAETANO, 2001, p. 34).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: as barras verticais de laçaria e as de enrolamentos de folhagens com pequenos animais e personagens humanas - como em alguma iluminura - são ao gosto do período *manuelino*. Alguns destes pequenos animais e personagens entre a folhagem ocorriam também na barra horizontal no topo da representação dos santos da *capela-mor de Vila Marim I* (CAETANO, 2001, p.35).

4. PADRÕES DECORATIVOS: no topo da parede fundeira, sobre a decoração de grotescos em que se insere brasão (do abade de Pombeiro D. João de Melo?) encontra-se decoração de tapete de *quadrifólios* enquadrada por barras de enrolamentos, sendo os *quadrifólios* um pouco diferentes nas opções de cor e de desenho dos de Bravães e dos da *capela-mor de Vila Marim I*, mas sendo os enrolamentos idênticos. No entanto, estes *quadrifólios* são idênticos aos que ocorrem na nave de S. Mamede de Vila Verde.

5. HERÁLDICA: no topo desta representação coloca-se decoração de grotescos com seres híbridos ao modo de tenentes heráldicos segurando brasão mitrado com bordadura igual à que víamos no brasão entre S. Bento e Santa Marinha na *capela-mor de Vila Marim I*. Trata-se de uma bordadura de prata com cruces páteas, dos Pimentel. O abade D. João de Melo era trineto, por linha paterna, de D. Mécia Vasques Pimentel e, por linha materna, de D. Inês Afonso Pimentel (GRAÇA, 2002, p. 61). Em S. Martinho de Penacova é ainda visível parte do esquartelado: o 1º quarto de azul – mas com vestígios de vermelho - com dobre-cruz e arruelas de prata – mas estas com vestígios de amarelo. Estas cores são anómalas; ter-se-ão as cores originais alterado com o tempo ou tinha o fundo uma camada sobreposta de cor vermelha de que parece haver restos, sendo, então, este quarto de Melo? O terceiro quarto tem fundo dourado e águia estendida cuja cor é impossível de identificar com segurança dada a enorme perda cromática; trata-se da águia estendida de púrpura dos Sampaio? da águia estendida de negro dos Azevedo? De

qualquer forma, D. João de Melo era filho de Fernão Vaz de Sampaio e neto, por linha materna, de D. Isabel de Azevedo; não era incomum, no séc. XVI, usar armas apelando à ascendência pelo lado feminino: veja-se, por exemplo, o caso do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa que, sendo filho de João Rodrigues de Vasconcelos, senhor de Figueiró e Pedrógão, usa as armas dos Sousa, família à qual pertencia pelo lado feminino. Se este brasão é de D. João de Melo, o que se afigura como hipótese provável, estas pinturas deverão ter sido realizadas durante o período que está documentado como sendo o do seu abaciado, entre 1507¹⁴ e 1525.

O facto de este brasão aparecer discretamente colocado *aos pés* da figuração de S. Bento na *capela-mor de Vila Marim I*, estando, em S. Martinho de Penacova, salientado por ostentosa barra de *rinceaux/grotescos* e sobre a figuração do orago, numa aparatosa afirmação de mecenato, para além de outros aspectos já referidos, parece-nos reforçar a hipótese de uma cronologia mais tardia para as pinturas de Penacova mas anterior a 1526, altura em que o abade de Pombeiro passa a ser D. António de Melo que usava um brasão diferente deste.

6.LEGENDAS:

“Sam mARTINhO”

“mARTInVS AdVC CATECVmInUS AdjV mE ...CVn...” (“Martinus, adhuc cathechumenus hac me veste contextit”; trad.: Martinho ainda que não mais que um catecúmeno, deu-me este manto”)

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: existem grandes semelhanças entre estas pinturas de Penacova, as de Bravães (camada 1), as da capela-mor de Vila Marim (camada 1) e as de S. Mamede de Vila Verde (camada 1). O padrão de *quadrifólios* tem semelhanças com os das pinturas já referidas de *Bravães I*, da *capela-mor de Vila Marim I*, da *nave de Freixo de Baixo I* (camada sotoposta à que se preservou com a *Epifania*)e, sobretudo, com os da nave de S. Mamede de Vila Verde (Felgueiras; também do padroado de Pombeiro) e ainda com os que ocorrem numa das pinturas no arco triunfal do lado do Evangelho em de S. Nicolau (Marco de Canaveses). O tratamento da figuração de S. Martinho e o do fundo, com silhuetas de árvores e pássaros de perfil são também semelhantes aos das pinturas de Bravães de 1501 e aos da *capela-mor de Vila Marim I*.

¹⁴ Assunção Meireles documentava D. João de Melo entre 1508 e 1525. Encontrámos, no entanto, confirmação à apresentação deste abade de Pombeiro datada de 1507.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: a utilização nos apontamentos de paisagem que servem de fundos do tratamento muito gráfico de silhuetas de árvores, às vezes com pássaros de perfil, e que ocorre, por exemplo, na *Virgem com o Menino* de Bravães assim como noutras pinturas da mesma oficina como, por exemplo, nos santos beneditinos de Pombeiro (capela lateral do lado da Epístola) e nas paredes fundeiras das capelas-mor de Vila Marim e de S. Martinho de Penacova é um artifício de indicação paisagística e de profundidade do espaço que não é exclusivo da pintura mural portuguesa ocorrendo, para dar apenas alguns exemplos, na pintura mural de Pinturicchio como na Sala di Udienza (Collegio del Cambio/ Perugia; 1496-1500) ou na Biblioteca Piccolomini (Duomo/ Siena; 1502- 1508). Em Portugal, e no campo da pintura retabular, este recurso figurativo é, por exemplo, usado na *Criação dos Animais* (1506-1511) de Vasco Fernandes do retábulo-mor da sé de Lamego (Museu de Lamego).

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em *Bravães I*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): provável encomenda do abade de Pombeiro D. João de Melo (abade entre 1508 e 1525).

CRONOLOGIA: datas extremas: 1508 e 1525 (abaciado de D. João de Melo).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p. 131 e140.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís, 2003b – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*, “Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos”, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123.

AFONSO, Luís, 2003c – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, “Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa”, nº 2, Lisboa, p. 273-274.

- AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 541-548.
- BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães* in “Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço”, nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço, p. 13-14.
- BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.
- CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 31, 33-35, 64-65.
- GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão-de-Armas*, Separata da “Revista de Genealogia & Heráldica”, Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, nº 7/8, p. 47-138, particularmente a árvore de costados de D. João de Mello e Sampayo na p. 61.
- RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 44, 51.

PICOTE – Igreja do Santo Cristo

DESIGNAÇÃO: Igreja do Santo Cristo, Picote.

LOCALIZAÇÃO: Picote, Miranda do Douro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor, atrás do retábulo-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: desconhecido (esta igreja não consta do *Censual* de D. Diogo de Sousa; é possível que, no século XVI, fosse capela).

CAPELA-MOR:

LOCALIZAÇÃO: capela-mor, atrás do retábulo-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: estas pinturas nunca foram objecto de restauro, estando cobertas por rebocos e caiações e não se podendo ver a sua zona central por a ela se encostar o retábulo.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: amarelos, ocre, vermelhos, azuis e rosas.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto. Convém no entanto referir que se adivinha que, pelo menos, a parede lateral do lado do Evangelho e a parede testeira estão amplamente cobertas de pinturas murais.

*

O estado de conservação em que se encontram estas pinturas, não permite a sua análise detalhada. Na verdade, não é possível saber sequer se todas as pinturas serão resultado de uma mesma campanha, embora estejamos convencidos de que se trata sempre de pinturas do século XVI. É esta a razão que nos leva a não seguirmos a ficha analítica que temos usado, aqui deixando apenas alguns comentários.

Na parede lateral do lado do Evangelho figurou-se santo com nimbo e acompanhado por filacteria com legenda apenas parcialmente legível (“AdCELOS. SEDE (?) (...”). Ao lado da cabeça do santo parece poder ler-se “P(...)”: será S. Pedro? Só quando se retirarem as caiações que recobrem extensamente a pintura, poderemos avaliar correctamente a temática, o gosto dos enquadramentos, aparentemente de referente arquitectónico, e as legendas. No entanto, é manifesta a excelente qualidade do desenho, da modelação e o gosto de colorista deste pintor que estima particularmente tonalidades de rosas e amarelos muito particulares.

Na parede fundeira, do lado do Evangelho, parece adivinhar-se um programa desenvolvendo-se em *quadros* delimitados por molduras de recorte rectilíneo. Num deles são visíveis duas pernas nuas e em marcha; ocorrem-nos várias hipóteses (S. Cristóvão? S. Roque?) mas o que é visível é tão pouco que não permite aventar nenhuma hipótese de segura identificação temática.

Ainda nesta parede mas do lado da Epístola, figura-se cena complexa cuja iconografia é, uma vez mais impossível de identificar. É visível personagem com vestes *ao moderno* e chapéu de abas e com expressivo tratamento do rosto.

O que é possível ver destas pinturas indicia estarmos em presença de pinturas murais de grande qualidade.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA: não foram encontradas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 557-559.

POMBEIRO – Igreja de Santa Maria

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras, Porto

LOCALIZAÇÃO: Pombeiro, Felgueiras, Porto

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capelas laterais do lado do Evangelho e do lado da Epístola e arco entaipado na nave, do lado da Epístola.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja de mosteiro beneditino.

No Capítulo II falámos já de dois abades deste mosteiro, D. João de Melo e D. António de Melo, razão pela qual, nesta ocasião, não nos alongaremos sobre aspectos da sua história. Será, no entanto, oportuno referir que em 1 de Junho de 1515 (durante o abaciado de D. João de Melo, portanto) foram aplicados 535 ducados de ouro anuais das rendas deste mosteiro para a constituição das comendas novas da Ordem de Cristo (soma só ultrapassada pela que pagaria Castro de Avelãs, com 550 ducados de ouro)¹⁵. Mais um aspecto indiciador da importância dos seus rendimentos - e, talvez, da cobiça que suscitavam.

ABSIDIÓLO DO LADO DA EPÍSTOLA:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: capela lateral do lado da Epístola, de ambos os lados da fresta. Com toda a probabilidade, esta terá sido entaipada, aí se realizando pintura mural, da qual subsiste, sob a fresta, pequena porção de pintura de padrão com motivo floral. É possível que sobre a fresta se tenha pintado figuração de S. Bento ou pintura de padrão para ambientar imagem de vulto do santo fundador da ordem beneditina.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro em 2003.

RESTAUROS: 2003, durante obras coordenadas pelo IPPAR.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: negro, vermelho, verde, ocre.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1,5 metros do pavimento actual.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Mauro* e *S. Plácido*.

¹⁵ SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 293.

ICONOGRAFIA: Estão aqui representados dois santos beneditinos, supomos que, a avaliar pelo pouco que é legível das suas legendas, S. Mauro (“sam ma (...) abatis”) e S. Plácido (“S. Pla (...”). Estes dois santos foram discípulos de S. Bento. A representação destes dois santos em Pombeiro era, portanto muitíssimo adequada, integrando o mosteiro na história da ordem, evocando-se os seus santos fundadores.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: modo cuidado de desenhar e sombrear os rostos idêntico ao que ocorre em Bravães (camada 1) e ao da capela-mor de Vila Marim (camada 1). O desenho das mãos e de panejamentos é bastante sumário como também acontecia nessas pinturas.

No entanto, parece mais acentuada a vontade de enfatizar os volumes.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

A representação dos santos beneditinos de Pombeiro utiliza recursos que já referimos em *Bravães I* e na *capela-mor de Vila Marim I*: a sucessão de planos (um muro e, atrás, silhuetas de árvores) indicativa da profundidade do espaço, as mesmas barras de enquadramento de *enrolamentos*.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de enrolamentos.

4. PADRÕES DECORATIVOS: existe pequena porção de pintura mural sob a fresta na qual se usa padrão de motivo floral.

5. HERÁLDICA: não existem figurações heráldicas.

6. LEGENDAS:

“sam ma (...) abatis” (S. Mauro abade)

“S. Pla (...”) (S. Plácido)

Letreiro: a primeira linha deste letreiro tem lacunas e está em muito mau estado de conservação parecendo-nos, no entanto, possível ler:

“(...) de mill ? b e xxx : / (...)ho (?) snor dom / abade dom amtonio de / mello a mādou fazer:”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS:

Bravães (camada 1), capela-mor de Vila Marim (camada 1), S. Martinho de Penacova, S. Mamede de Vilaverde I.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: hipótese: oficina activa em Bravães I.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO): D. António de Melo, abade comendatário de Pombeiro e documentado entre 1526 e 1556.

CRONOLOGIA: 1530. Note-se, portanto, que estas pinturas de santos beneditinos correspondem aos inícios do abaciado de D. António de Melo (1526-1556).

ABSIDIÓLO DO LADO DO EVANGELHO:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: de ambos os lados da fresta.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: com grandes lacunas.

RESTAUROS: 2003, aquando de obras coordenadas pelo IPPAR.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, azul, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1,5 m do pavimento actual. Esta pintura foi conservada como se se tratasse de dois “painéis”, como acontece na capela do lado da Epístola. Em altura, estes “painéis” pouco ultrapassam o nível do arranque da fresta.

PROGRAMAS E TEMAS: *Veneração a S. Brás*

ICONOGRAFIA: esta pintura faz alusão à vida e milagres de S. Brás. Assim, do lado da Epístola, representam-se as feras selvagens (camelo, leopardo, pantera, unicórnio, etc), enquanto, do lado do Evangelho, várias personagens de mãos postas, em atitude de reverência devocional, aludem a milagres do santo (mulher com cesto com cabeça de porco, por exemplo). Uma vez que de um lado e do outro da fresta se alinham, voltados para o centro, personagens e animais em atitude de veneração, deveria estar representado sobre a fresta o próprio santo, S. Brás, o que já não acontece.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: tanto quanto é possível avaliar no estado actual de conservação desta pintura, o desenho de rostos, de pormenores de vestuário, das mãos e de “adereços” (cesto com a cabeça de porco, por exemplo), é cuidado e com requintes de pormenorização.

Os volumes são indicados pelo desenho (por vezes com angulosidades ainda de gosto gótico) e pela cor.

Personagens humanas de um lado e feras do outro compõem cena de acentuada teatralidade.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível comentar este aspecto no actual estado de conservação das pinturas.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não existem figurações heráldicas.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: embora tenha havido grande perda cromática nestas pinturas, alguns aspectos de desenho (mãos, olhos) e até uma certa teatralidade da composição parecem semelhantes aos das pinturas assinadas por “Arnaus” em Midões e que deverá, também, ter trabalhado na *capela-mor de Vila Marim II* (1549), em Folhadela, Ermelo (CAETANO, 2001, p. 56-57), Fontarcada (SOUSA, 2001, p. 245-247).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: hipótese: Mestre Arnaus.

ENCOMENDADOR (PROVÁVEL): o mosteiro de Pombeiro, talvez o seu abade D. António de Melo.

CRONOLOGIA: a pintura em Midões de mestre Arnaus está datada de 1535. A pintura da capela-mor de Vila Marim (camada 2) que se lhe atribui (CAETANO, 2001, p. 56-57) está datada de 1549. Estas pinturas em Pombeiro, mais próximas das da capela-mor de Vila Marim II, deverão ter cronologia semelhante (mais próxima de 1549).

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arco entaipado na nave.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável.

RESTAUROS: no âmbito de obras recentes sob coordenação do IPPAR.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: trata-se de pintura decorativa do arco.

PROGRAMAS E TEMAS: no fragmento que se conserva apenas é visível uma asa de anjo.

BARRAS DE ENQUADRAMENTO: as barras de pintura decorativa têm vários motivos, alguns dos quais ocorrem também noutras pinturas murais (Midões, *capela-mor de Vila Marim II*, *capela-mor de Folhadela III*, Ermelo, Fontarcada).

HERÁLDICA: não existe figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: como já foi referido, a barra decorativa com motivo baseado em quadriculado lembrando ameias escalonadas ocorre também em Midões, na *capela-mor de Vila Marim II* e na *capela-mor de Folhadela III*, em *Fontarcada*. Um outro motivo decorativo ocorre também na *capela-mor de Vila Marim II*, assim como na capela-mor de *Ermelo II*. O tratamento da asa do anjo é semelhante ao de igual motivo em Midões.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: atribuição, com base em semelhanças com barra decorativa e com tratamento de asa de anjo usados em Midões: mestre “Arnaus”.

ENCOMENDADOR (PROVÁVEL): o mosteiro de Pombeiro, talvez até o seu abade D. António de Melo.

CRONOLOGIA: a pintura em Midões de mestre Arnaus está datada de 1535. A pintura da capela-mor de Vila Marim (camada 2) que lhe está atribuída (CAETANO, 2001, p. 56-57) está datada de 1549. Estas pinturas em Pombeiro, mais próximas das da *capela-mor de Vila Marim II* deverão, portanto, ter data semelhante (c. 1549).

*

Nota: Frei Leão de S. Tomás refere ainda uma outra pintura na sala do capítulo em Pombeiro, entretanto desaparecida:

“(...) Mas Fr. Iullião se pode fazer aquelle furto pio (se tal nome merece) não pode leuar consigo a imagem do Glorioso Santo que no Capitulo velho, que se desfêz estaua pintada no habito de São Bento do que da testemunho o Padre Frey João do Apocalypse nas memorias, que nos deixou, que tenho em meu poder, nas quaes diz estas palauras. No Capitulo de Pombeiro vi com os meus olhos a imagem do glorioso São Gonçalo de Amarante vestido com a Cuculla do Nosso Patriarcha São Bento pellos annos mil e quinhentos e sincoenta e outo. E da própria sorte estaua pintado em o nosso Mosteyro de Paço de Sousa (...)”.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa.

S. TOMÁS, Frei Leão de, 1974 (reedição fac-similada da 1ª edição de 1651)– *Benedictina Lusitana*, Lisboa, INCM, Tomo II, p. 74.

2.INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís, 2003b – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*, “Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos”, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123.

AFONSO, Luís, 2003c – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, “Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa”, nº 2, Lisboa, p. 273-274.

AFONSO, Luís U., 2005 – *Propaganda Institucional Beneditina e Metanarrativa Cristã nos Frescos de Pombeiro*, “Património – Estudos”, Lisboa, IPPAR, nº 8, p. 37-45.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 560-571.

BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães*, “Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço”, nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço, p. 13-14.

BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 88-93.

BESSA Paula, 2005 d – *O mosteiro de Pombeiro e as igrejas do seu padroado: mobilidade de equipas de pintura mural*, “Actas do colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte «Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo»”, Porto, FLUP (no prelo).

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p. 53 e 56-57.

LOPES, Ana Sofia, 2005 – *Intervenção de Conservação nas Pinturas Murais do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, “Património – estudos”, nº 8, Lisboa, IPPAR, p. 46-50.

MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 644-645, 686-687, 703.

MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa.

S. TOMÁS, Frei Leão de, 1974 (reedição fac-similada da 1ª edição de 1651)– *Benedictina Lusitana*, Tomo II, Lisboa, pp. 49 – 78.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: desconhecidas.

PORTO – Igreja do Convento de S. Francisco

DESIGNAÇÃO: Igreja do Convento de S. Francisco, Porto.

LOCALIZAÇÃO: Porto.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: nave, do lado do Evangelho. A pintura é apenas visível no vão central de um retábulo de talha que encobre a pintura numa área considerável (quase todo o lado à esquerda do observador mas também, provavelmente, a sua parte baixa), não sendo possível avaliar o quanto fica encoberto (por exemplo, do lado esquerdo, o santo que acompanha o santo bispo está inteiramente oculto e apenas é possível adivinhá-lo por se entrever a sua auréola (de resto, esperando-se, por razões compositivas de simetria, que ele existisse).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja de convento franciscano.

*

Os estudos realizados até hoje e o que se pode observar *in situ* indicam que estas pinturas foram fortemente intervencionadas ao longo do tempo. Houve não só repintes extensos e profundos mas até também substituições de rebocos. É absolutamente necessário um estudo profundo por competente equipa de restauro que defina claramente a técnica, a justaposição de zonas em que se usaram diferentes rebocos, que avalie os repintes e os diferentes pigmentos usados em cada uma das intervenções.

Parece-nos que, à falta de um estudo de restauro que esclareça as questões enunciadas acima (técnica, avaliação de zonas com diferentes rebocos e de zonas de repintes, análise de pigmentos nessas zonas), quaisquer comentários que se façam acerca desta pintura não poderão ser mais que singelos contributos de reflexão e com carácter meramente tentativo. Por esta razão, não seguiremos a ficha de análise que habitualmente temos seguido. Alternativamente, tomaremos em consideração antigos estudos sobre estas pinturas e faremos algumas considerações.

*

Esta pintura foi encontrada, segundo Vergílio Correia, em 1908, por José de Figueiredo (CORREIA, Vergílio, 1921, p. 7). Não sabemos em que circunstâncias. Em 1921, Vergílio Correia comenta-a nos seguintes termos: “*É uma pintura de fresco que*

os reformadores setecentistas do templo deixaram sobre o primeiro altar da nave norte, emoldurada em talha como num relicário.”

Na verdade, perguntamo-nos se, ao conceber-se o retábulo realizado por Manuel da Costa Andrade “*na forma da planta e apontamentos que para isso se fizeram*” do arquitecto Francisco do Couto e Azevedo (BRANDÃO, 1986, vol. III, p. 428-430), terá havido verdadeiramente a intenção de que ele servisse de enquadramento a esta antiga pintura mural. Se assim fosse porque razão encobre o retábulo considerável parte da pintura mural? Destinar-se-ia a esta zona o painel referido no testamento do *Reverendo Mestre-Escola Manuel Carneiro de Araújo* (“(...) *Deixo à Irmandade de Nossa Senhora da Graça do Convento de S. Francisco, por uma só vez, cento e cinquenta mil réis, que serão para gastar no painel e para aperfeiçoar o retábulo, e não se poderão aplicar para outros gastos (...)*”, cf. BRANDÃO, 1986, vol. III, p. 496). Note-se que o preço ajustado, em 1743, pelo retábulo (execução, madeira e ferros) montava a trezentos e quarenta mil réis e que a quantia deixada por Manuel Carneiro de Araújo para o seu painel no seu testamento de 1746 e lançado em nota em 1749 era de cento e cinquenta mil réis, ou seja, quase metade do montante pago pelo retábulo (44,1%). Que painel seria este? Apenas o de reduzidas dimensões que subsiste no registo alto do retábulo? Ou um que ocuparia o vão que permite hoje apreciar apenas parte da pintura mural? Terá sido o apeamento de um painel nesta zona do retábulo que esteve na origem da descoberta de José de Figueiredo?

*

Por outro lado, em 1943, Henrique Franco, estudando a técnica usada para a execução desta pintura mural, concluía: “(...) *devemos afirmar, terminando assim com possíveis e futuras dúvidas, que o processo de pintura em que se acha executado o quadro da Senhora da Rosa, não é, nem nunca foi a-fresco, mas tão simplesmente pintura a cola sôbre muro. Compõe-se actualmente de duas partes: uma primitiva e outra, embora também antiga, sensivelmente diferente, e feita muitos anos depois.*

A parte primitiva, que consta apenas de alguns fragmentos, é: -a cabeça da Virgem, as dos dois santos que se acham à sua esquerda e a do Menino. Além disso, há ainda o braço esquerdo do Menino e a mão direita da Senhora.

(...) *Mas, se detida e calmamente, observarmos, com o auxílio de uma lente, reconheceremos que a forma como estão recortados os restos de pintura primitiva, não é voluntária, mas sim de forma ocasional por motivo de ruína. Muito mais tarde, alguém teria resolvido aproveitar êsses restos de pintura, ou talvez mesmo recompor a*

seu bel-prazer o quadro, pondo-lhe figuras muito diferentes das que por ventura tivessem sido as primitivas. (...) A forma como o quadro se está arruinando é prova de que se trata de uma pintura a têmpera ou antes a cola (...).

É importante observar que não são iguais as matérias sobre que assentam estas pinturas de diferentes épocas. A parte mais antiga foi executada em cima de uma camada de gesso; na outra, ulteriormente feita, foi adaptada uma camada de cal e areia finíssima, como se fosse destinada a pintar a-fresco. (...)” (FRANCO, 1943, p. 55-58).

*

Consideremos o programa e a possível cronologia desta pintura.

Importará transcrever a descrição precoce desta pintura, em 1921, de Vergílio Correia, uma vez que nem todos os seus detalhes estão hoje muito claramente visíveis:

“Sentada numa «sedia» larga, cujos lados vasados de aberturas, são embelezados, na frente, por delicados **colunelos torsos**, Nossa Senhora, aureolada e de manto, segura com a mão esquerda sobre o joelho desse lado, o menino Jesus, quasi nú, a parte inferior do corpo mal coberta por um cendal salpicado de flores, enquanto com a dextra apresenta uma rosa. A’ direita da Virgem, com as cabeças um pouco mais altas que os joelhos desta, vêem-se os bustos de um homem e de uma mulher, que se percebe estarem ajoelhados. Tomando-lho delicadamente, sobre uma toalha, como em comunhão, a mulher beija devotamente os pés do menino, que estende as mãosinhas abertas na sua direcção. O homem, de **barrete florentino ou pisano** pousado sobre a cabeça, o tronco cingido numa espécie de loba de mangas largas, ergue as mãos postas, em adoração, para a Senhora.

Do mesmo lado onde ajoelham as duas figuras, indubitavelmente os bemfeitores que mandaram executar a pintura, dois santos, S. João Evangelista e S. João Baptista, de pé, lado a lado, as aureolas que os nimbam, tocando-se, fazem menção de apresentar os doadores. Da outra banda da «sedia» um santo bispo inclina-se atento para o livro que tem aberto à altura do peito. A moldura recortada e entalhada do quadro do altar impede de ver uma aureola postada ao lado da precedente, vazia do rosto que santificava. A sua existência revela que duas figuras, em posição idêntica à do Evangelista e do Percursor, equilibravam, desse lado, a composição que enquadra a figura da Senhora da Rosa.

Sobre a «sedia» e o resto da composição encurva-se um docel quadriculado que os **reformadores do século XVIII sobrecarregaram com um frontão salpicado de**

cabeças de querubim. O fundo, para baixo do docel, é dourado, imitando um tecido de laçaria, hispano-mourisco, que contrasta com a ornamentação alcochofrada do pano que se encontra servindo de fundo à cadeira da Virgem. As aureolas são fortemente relevadas, riscadas de quatro círculos concêntricos que formam três zonas, as duas externas pontuadas, e a interior cortada de traços inclinados, paralelos. A da virgem mede 0,36 de diâmetro; as dos santos da direita 0,32; a do bispo 0,29; e a companheira desta 0,32. As orlas do manto da Senhora e das vestimentas de várias outras figuras mostram uma ornamentação em relevo, como de empedrado. O cendal do menino, picado de rosetas de cinco folhas dispostas em volta de um botão, acusa um processo de fabrico semelhante ao do mosaico miúdo.

*A autoria deste fresco foi atribuída a mestre António Florentim, pintor régio que trabalhou entre nós no primeiro terço do século XV. Outros apontaram o meado, outros ainda a segunda metade desse século. Trata-se, indubitavelmente de uma obra quatrocentista. A **disposição do quadro**, o **assunto**, os acessórios – as **aureolas**, o **barrete do doador** -, justificam absolutamente essa atribuição de data.*

(...) o notável professor [Dr. Elias Tormo, Professor de História da Arte na Universidade de Madrid] imediatamente declarou que se tratava de uma «Sagrada Conversação» obra de artista italiano ou educado em Itália, do século XV. Confirmava-se assim, mais uma vez, a atribuição do eminente crítico francês, Emílio Bertaux, que o viu, e a do sr. dr. José de Figueiredo.

(...) Os documentos da primeira metade do século XV, falam-nos de mestre António Florentim, como nos falam [Giorgio Vasari] de um português, Álvaro di Pietro, que no fim da primeira metade desse século trabalhava em Volterra e Pisa. São indicações para atender, tanto mais que, se para alguns críticos de arte o fresco apresenta carácter acentuadamente florentino, a mim se me afigura igualmente aparentado com certas boas obras pisanas dessa mesma época” (CORREIA, 1921, p. 13-15; sublinhados da nossa responsabilidade).

Quanto à época de realização das pinturas, Henrique Franco pronuncia-se do seguinte modo, concordando com as hipóteses anteriormente formuladas por outros autores: “(...) A estética desta parte primitiva da pintura tem o carácter de obras similares na primeira metade do século XV, que foi quando, segundo algumas opiniões, terminaram os trabalhos nesse convento.

Perante êsses fragmentos o nome de Álvaro Pires e a sua Madona de Pisa surgem no nosso espírito, a concordar com a observação feita pelo Prof. Vergílio Correia quando, na sua já referida monografia, trata deste assunto.

Se de florentino alguma coisa existe no quadro da Senhora da Rosa, é justamente o que constitui a sua quási totalidade pintada em época posterior. De forma que os fragmentos primitivos, a que acima nos referimos, acham-se como que marchetados num todo de carácter menos antigo. Trata-se, evidentemente, de obra de outro artista de época ulterior e escola diferente.(...).” (FRANCO, 1943, p. 57).

Como vimos, Vergílio Correia datava esta obra do século XV, tendo em consideração o facto de se tratar de uma *Sacra Conversação* e com base nas auréolas e no barrete do doador. Também com base nesses argumentos se defendia um autor italiano ou português mas de formação italiana.

De facto, não é vulgar na pintura mural portuguesa do Norte ocorrerem casos de *Sacra Conversazione* (mas existe uma em Tabuado), opção tão relevante no campo da pintura italiana e ligada à substituição dos polípticos pelas *pala d’altare*, talvez a partir do painel central do retábulo de Masaccio para o *Carmin* de Pisa, de 1426, e, certamente, depois da *Pala de San Marco* de Fra Angelico, de 1440-41¹⁶. Por outro lado, são raros os exemplos na nossa pintura mural de auréolas com incisões e punções (também existentes no *Calvário* realizado para a parede fundeira da capela-mor da igreja de S. Francisco de Leiria¹⁷) e de auréolas relevadas e também com incisões e punções (*santos* destacados da capela-mor de S. Francisco de Guimarães) que, de resto, como vemos, apenas estão presentes em Portugal, tanto quanto presentemente sabemos, em alguns casos de pintura mural em casas franciscanas. Estes aspectos parecem constituir-se como fortes argumentos em favor da intervenção de pintores forâneos ou com formação fora de Portugal. Ou, alternativamente, como expressão de gosto dentro de certas casas franciscanas (embora não ocorram em S. Francisco de Bragança).

No entanto, a questão da cronologia das várias intervenções de pintura parece mais complexa. O facto das auréolas terem incisões e punções aproxima-as, como

¹⁶ Sobre esta questão veja-se, por exemplo, LORENTZ, Philippe, 1996 – *La Pala: L’Invention de La Sacra Conversazione*, “Histoire de l’Art Flammarion – Temps Modernes – XV-XVIII siècles”, p. 90-91.

¹⁷ AFONSO, Luís, 1999a – *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria* – Dissertação de Mestrado em História da Arte sob orientação do Prof. Doutor José Custódio Vieira da Silva (policopiada), 2 vols., Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 397-406.

vimos, das do *Calvário* de Leiria, pintura para a qual Luís Afonso propõe uma cronologia de c. 1400-1438 (AFONSO, 1999 e AFONSO, 2006, Anexo A, p. 397-406). Por outro lado, nesta pintura em S. Francisco do Porto as auréolas são também relevadas tal como nas dos *santos* destacados da capela-mor de S. Francisco de Guimarães, pinturas certamente mais tardias que as do *Calvário* de Leiria. Os *santos* de Guimarães aparecem enquadrados por elementos arquitectónicos de gosto tardo-gótico. Não é possível saber, no estado actual de conservação das restantes pinturas da capela-mor e destes *santos* destacados, se houve apenas uma ou várias intervenções de pintura mural nesta capela-mor. No entanto, se houve apenas uma campanha na capela-mor de S. Francisco de Guimarães, alguns dos seus elementos decorativos aproximam-se de idênticos recursos nas pinturas da nave de S. Francisco de Leiria para as quais Luís Afonso propõe uma datação de c. 1492-c. 1510. De qualquer forma, como quer a pintura da *Nossa Senhora da Rosa* em S. Francisco do Porto, quer os *Santos* de S. Francisco de Guimarães foram muitíssimo repintados não é possível comparação segura, e as propostas de atribuição cronológica para os *Santos* de Guimarães e para a pintura do Porto são frágeis.

Por outro lado, o tipo de barrete do doador na *Senhora da Rosa* invocado como razão para uma datação quatrocentista desta pintura não parece fornecer indicação cronológica segura. Na verdade, na pintura a fresco italiana, este tipo de barrete aparece em pinturas realizadas ao longo de todo o século XV e ainda no século XVI. E não só em casos de pintura florentina ou pisana. De facto, este tipo de barrete ocorre, por exemplo, e para só referir exemplos de pintura mural, nos frescos do Hospital de Santa Maria della Scala de Siena, de Domenico di Bartolo, Lorenzo di Pietro, Priamo di Pietro della Quercia (1440-44), nos frescos de Piero della Francesca para a capela no coro da igreja de S. Francesco em Arezzo (c. 1447-51), nos frescos de Fra Filippo Lippi e Fra Diamante di Feo para a capela do coro da catedral de Santo Stefano em Prato (1452-65), nos frescos da Capela dos Magos no Palácio Medici-Riccardi, incluindo o auto-retrato do pintor Benozzo Gozzoli, exactamente com este tipo de barrete (1459), nos frescos da Sala Dourada no Castello di Torrechiara (Emília-Romagna) (c. 1460), nos frescos da capela principal do coro da igreja de Sant' Agostino, San Gimignano, de Benozzo Gozzoli e colaboradores (1463-66), nos frescos da Sala dos Meses no Palazzo Schifanoia, Ferrara, de Cosimo Tura, Ercole de' Roberti, Baldasare d'Este (depois de 1466-70), nos frescos de Andrea Mantegna na Camera degli Sposi no Palazzo Ducale de Mantua (Lombardia) (c. 1464-74), nos frescos de Domenico Ghirlandaio para a Capela

de Santa Fina para a Colegiada de San Gimignano (1475-77/78), em vários dos frescos de Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli e Luca Signorelli na Capela Sistina no Palácio do Vaticano (c. 1479-82), nos de Domenico Ghirlandaio para a capela Sassetti em Santa Trinita, Florença (c. 1482/3- 1494) e, do mesmo pintor com David e Benedetto Ghirlandaio, para a capela Tornabuoni em Santa Maria Novella, Florença (1486-90), no auto-retrato de Filippino Lippi na capela Brancacci (1481-85), nos de Filippino Lippi para a capela Carafa em Santa Maria sopra Minerva, Roma (1488-90), no auto-retrato de Perugino incluído nos frescos para a Sala di Udienza no Collegio del Cambio de Perugia (1496-1500), nos frescos de Luca Signorelli para a Cappella Nuova do Duomo de Orvieto (1499-1503), particularmente nos retratos de Fra Angelico e de Niccolò d'Angeli Franceschi. Os exemplos referidos são significativos, uma vez que incluem, não só os retratos dos pintores que se referiram, mas, frequentemente, em muitos casos, múltiplos retratos de personagens da época em que tais frescos foram executados pelo que é provável que nesses retratos se adoptassem modos de vestir contemporâneos. Ou seja, este tipo de barrete aparece em pintura italiana ao longo de todo o séc. XV e ainda no séc. XVI, o que não permite apontar cronologias precisas.

Vários aspectos, aliás reconhecidos por Vergílio Correia, da *Nossa Senhora da Rosa* parecem indicar gosto ao modo do manuelino como são os casos do imponente e complexo trono com colunas da Virgem, sendo as mais próximas do espectador em *torsade*. Por trás do trono de Nossa Senhora aparece um motivo de adamascado de bom desenho, assim como, servindo de fundo ao *Santo Bispo* ocorre um outro padrão que inclui motivos de laçaria de desenho miúdo e delicado e, servindo de fundo ao *S. João Baptista* e a *S. João Evangelista* usa-se padrão combinando motivos de adamascado e de laçaria. Estes elementos parecem indicar que houve, pelo menos, uma importante intervenção nesta pintura datando das primeiras décadas do século XVI.

Mais tarde ainda, ter-se-á feito a composição com cabeças de querubins no topo desta pintura, tal como Vergílio Correia e Adriano de Gusmão aventaram.

*

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas; existem paralelos para as incisões e punções das auréolas nas pinturas murais de S. Francisco de Leiria, tal como existem paralelos para as auréolas relevadas com incisões e punções nos *Santos* da capela-mor de S. Francisco de Guimarães.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): os doadores representados mas de identidade desconhecida.

CRONOLOGIA: séc. XV, XVI e XVIII? Se a avaliação técnica de Henrique Franco está correcta alguns rebocos são mais antigos, talvez do século XV.

Por outro lado, parece ter havido uma forte intervenção no século XVI, uma vez que vários elementos indicam um gosto ao modo manuelino (colunas em *torsade*, fundos com padrões de adamascado e motivos de laçaria); a parte baixa do trono (de aspecto mais classicizante) e o recurso à perspectiva, no entanto, parecem sugerir uma datação para esta intervenção na pintura talvez posterior aos anos vinte de quinhentos. Ou seja, pelos motivos expostos, distanciamo-nos da opinião de José de Figueiredo, de Vergílio Correia, de Henrique Franco e de outros autores da primeira metade do século XX que atribuíam ao conjunto da obra uma datação de quatrocentos.

Mais tarde ainda, ter-se-á feito a composição com cabeças de querubins no topo desta pintura, tal como Vergílio Correia e Adriano de Gusmão aventaram.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho, 1986 – *Obra de Talha Dourada, Ensamlagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto – Documentação III – 1726 a 1750*, Porto, Diocese do Porto, vol. III, p. 427-430 e 495-496.

2.INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 572-582.

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho, 1986 – *Obra de Talha Dourada, Ensamlagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto – Documentação III – 1726 a 1750*, Porto, Diocese do Porto, vol. III, p. 427-430 e 495-496.

CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, p. 7 e 13-15.

FRANCO, Henrique, 1943 – *Pintura Mural do século XV na Igreja do Extinto Convento de S. Francisco, no Porto* in “Boletim da Academia Nacional das Belas-artes, vol. XII, Lisboa, p. 55-58.

MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor – II*, “O Primeiro de Janeiro” de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.

SERRÃO, Vítor, 1998 – *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Estampa, p. 115-120, por exemplo.

Monumentos, Lisboa, DGEMN, 1937, nº 10, p. 14 (“*Em 1910 o mesmo autor [José de Figueiredo] divulgou na imprensa o valor excepcional do fresco representando a Senhora da Rosa, obra porventura da primeira metade do século XV, existente na igreja de S. Francisco do Porto. (...)*”).

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplos dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 49, 60 (“*É certo que, pelo seu perfil mais erudito ou situação cosmopolita, se podem individualizar alguns núcleos que seguem, aliás, uma matriz mais italianizante, como a Virgem da Rosa, pintada a têmpera (e muito repintada em épocas posteriores) na parede lateral esquerda da nave da igreja do convento de S. Francisco do Porto (FRANCO, 1943)*”).

QUINTANILHA – Igreja de Nossa Senhora da Ribeira

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora da Ribeira, Quintanilha, Bragança

LOCALIZAÇÃO: Quintanilha, Bragança

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor: parede fundeira e em parte das paredes laterais imediatamente adjacentes à parede testeira.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: santuário de milagres e de peregrinação (cf., por exemplo, SANTA MARIA, Livro II, p. 610-615).

*

No estado actual de conservação destas pinturas, não nos parece que as pinturas existentes nas paredes laterais e na parede fundeira sejam da mesma campanha. Tanto quanto é possível avaliar no seu estado de conservação, as características de desenho e de modelação não parecem ser indicativas de que se trate de trabalho da mesma oficina. No entanto, na parede fundeira, a utilização de molduras de encordoado e, sobretudo, os *baldaquinos* que separam os registos médios dos registos altos, ao gosto do gótico final, parecem indicar uma data de feitura semelhante à das pinturas nas paredes laterais. Nas pinturas da parede fundeira foi usado branco de chumbo nas carnações, que enegreceu com o tempo, sendo vulgar a sua utilização após o século XVI: tratar-se-á de repintes antigos?

*

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: capela-mor (parede fundeira).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: mau (a precisar de restauro; ao centro da parede fundeira parecem subsistir pinturas sob a cal).

RESTAUROS: desconhecidos.

TÉCNICA: fresco? Usou-se branco de chumbo nas carnações, o que resultou no seu escurecimento.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, azul; usou-se branco de chumbo nas carnações que, por isso, enegreceram.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: Na parede testeira, as figurações da primeira intervenção parecem ter tido um enquadramento ao modo retabular, muito marcado por gosto ao modo manuelino.

PROGRAMAS E TEMAS:

Do lado do Evangelho: registo alto: *Visitação* (?)

registo médio: *Esponsais da Virgem* (?)

Do lado da Epístola: registo alto: ? (actualmente sem leitura até porque esta camada de pintura está parcialmente recoberta por outra camada, também esta lacunar

registo médio: o estado actual de conservação desta pintura não permite compreender se se trata de uma *Apresentação* ou de uma *Circuncisão* mas deve certamente tratar-se de um destes temas. É mais provável, no entanto, que se trate de uma *Apresentação*, uma vez que a Apresentação do Menino Jesus no Templo coincide com a Purificação de Nossa Senhora após o parto, aparentemente, um tema mais adequado para uma igreja da invocação de Santa Maria, como é o caso desta igreja de Nossa Senhora da Ribeira.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o estado actual das pinturas não permite comentário. É, no entanto visível que foram cuidados pormenores de vestuário, conservando-se partes de adamascado em algumas das vestes. Por outro lado, é também visível nas cenas mais bem conservadas (*Casamento da Virgem e Apresentação*(?)) a preparação compositiva das cenas, cuidando-se o seu arranjo simétrico.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O estado actual das pinturas não permite comentário.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Nesta parede fundeira usaram-se barras de cor lisas (em vermelho – amarelo – vermelho) e de encordoado. Para separar os registos médios dos altos, figuraram-se baldaquinos de gosto ao modo do gótico final/*manuelino*.

HERÁLDICA: não é visível.

LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos e em detalhes de tratamento do vestuário (vestes masculinas caindo abaixo do joelho como no *S. Paio* de Midões, datado de 1535): anos trinta do séc. XVI?

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: capela-mor (paredes laterais do lado do Evangelho e do lado da Epístola).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável.

RESTAUROS: desconhecidos.

TÉCNICA: fresco com retoques a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, vermelho, azul, verde.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura visível desenvolve-se desde o nível do pavimento ao da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede do lado do Evangelho: registo alto?: ? (pintura extensamente coberta por reboco e cal; não é possível, no actual estado de conservação destas pinturas, compreender se há aqui a representação de um tema ou se se trata apenas do topo da *Anunciação*)

registo médio?: *Anunciação*

registo baixo: rodapé com barras verticais e com decoração de motivos vegetalistas.

Parede do lado da Epístola: registo alto?: ? (existe pintura da mesma campanha que realizou a pintura do rodapé que é igual ao do lado do Evangelho; a pintura está parcialmente coberta por outro reboco com pintura em que ocorrem motivos de madeira fingida)

registo médio?: ? (existe pintura da mesma campanha do rodapé, parcialmente coberta por outro reboco com pintura em que ocorrem motivos de madeira fingida)

registo baixo: rodapé com barras verticais e com decoração de motivos vegetalistas, motivos aparentemente similares aos usados no rodapé da parede do lado do Evangelho (sobrepõe-se a esta pintura um outro reboco com pintura em losangos).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

A *Anunciação* evidencia qualidades de desenho de acordo com gosto ao modo do gótico final/*manuelino*, o que se manifesta, por exemplo, na gestualidade e no tratamento do volume dos panejamentos. Os rostos e sua expressão, assim como as mãos, foram cuidadosamente tratados.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: Na *Anunciação*, recorreu-se, para dar a sensação de profundidade do espaço, à habitual indicação de uma sucessão de planos (Arcanjo e Virgem, atrás dos quais se figura muro, vendo-se silhuetas de árvores atrás do muro).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: este aspecto não pode ser avaliado no actual estado destas pinturas.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: os motivos usados nos rodapés apresentam semelhanças de gosto com os presentes em barras de enquadramento em Santa Luzia de Larinho, quer no gosto por motivos de *rinceaux* de fino desenho, quer nas opções de cor (ocre avermelhado sobre amarelo). Estas semelhanças, no entanto, não são de molde a poderem ser indicativas de uma autoria comum.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipotética, com base em critérios estilísticos: detalhes de tratamento das vestes da Virgem (camisa branca de decote redondo sob vestido de decote quadrado do vestido e manto colocado sobre os dois ombros) lembram a Santa Maria de Corvite que talvez seja dos anos quarenta do século XVI.

*

Quer na parede fundeira, quer nas paredes adjacentes do lado do Evangelho e do lado da Epístola, existem vestígios de intervenções subsequentes, sobrepostas às que viemos comentando.

São visíveis motivos de enquadramento arquitectónico na parede fundeira do lado da Epístola. Aqui se figura pilastra fingida terminando em pirâmide com esfera que

talvez indique uma campanha de pintura do século XVIII uma vez que esses motivos arquitectónicos são recorrentes na época.

A pintura de carácter decorativo na parede lateral do lado da Epístola sobreposta a camada anterior inclui motivo de imitação de madeira semelhante a um que ocorre na capela-mor de S. Bartolomeu de Teixeira. Supomos que se trata de intervenção do século XVI mas mais tardia do que a já comentada (camada 1).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1712 – *Santuário Mariano, e História das Images milagrosas de Nossa Senhora ...*, Lisboa, Officina de António Pedrozo Galram., Livro II, Título XIX, p. 610-615.

2. INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 583-586.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 60 (“*Os frescos da igreja de Nossa Senhora da Ribeira, Quintanilha, no limite do território português, e também a título de exemplo, denunciam a actividade de um pintor de grandes recursos, sobretudo na Anunciação, que seria interessante confrontar com outros exemplos do outro lado da fronteira.*”).

QUINTELA DE LAMPAÇAS – Igreja de Nossa Senhora da Assunção

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Quintela de Lampaças

LOCALIZAÇÃO: Quintela de Lampaças, Bragança

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor, atrás do retábulo-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa era igreja paroquial da colação do arcebispo, sendo então (c. 1505-12) seu abade o chantre de Guimarães. A igreja era, então, da invocação de “*sãta marja*”.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais e testeira da capela-mor, atrás do retábulo-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável ainda que com lacunas e rebocos sobrepostos.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: negro, cinzentos e branco, amarelos, ocre, azuis, vermelhos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a avaliar pelo que se conserva, a pintura devia recobrir a totalidade das paredes, do nível do pavimento ao da cobertura. De forma pouco usual, um único tema figurativo – e narrativo – ocupava uma vasta extensão da parede fundeira, enquadrado por barras de recorte rectilíneo e composições de *rinceaux/grotescos*.

PROGRAMAS E TEMAS: hipótese: *Assunção de Nossa Senhora (?) acompanhada por anjos e por anjos músicos*. Apesar de não se poder ver a Assunção de Nossa Senhora propriamente dita, uma vez que não é possível ver a pintura na zona central da parede testeira porque o retábulo-mor se lhe encosta, acreditamos que é deste tema que se trata. Na verdade, um vasto conjunto de figuras masculinas – os apóstolos – olha para o alto, onde, nos extremos, se colocam anjos músicos e, no centro, outros anjos; poderia tratar-se de uma Ascensão de Cristo mas, uma vez que esta igreja era da invocação de Santa Maria, é muito mais provável que se trate de uma Assunção de Nossa Senhora.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o desenho, a modelação e o uso da cor são de excelente qualidade. Os rostos são tratados de forma diferenciada, indicando

personagens individualizadas e de diferentes idades. Estimam-se amplos panejamentos com dobras interessantes, ainda que pouco naturais, ao gosto do gótico final. O desenho e o claro-escuro eficazmente evocam o volume.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: existem apontamentos de paisagem (uma colina) que, dada a fraca visibilidade, não podemos analisar em detalhe.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de recorte rectilíneo enquadram a figuração central ladeada por extensas, desenvolvidas e excelentes composições de *rincaux/grotescos* que se desenvolvem também pelas paredes laterais. Estas composições são em tons de cinzentos e com *highlights* em branco, aparentemente, sobre fundo vermelho.

4. PADRÕES DECORATIVOS: é possível que haja motivos de padrão em alguns panejamentos (jovem apóstolo do lado do Evangelho, por exemplo).

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: as pinturas da capela-mor deveriam ser da responsabilidade do abade da igreja.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: a consideração de certos aspectos no tratamento de figura, particularmente, a estima por panejamentos abundantes e com dobras ao gosto do gótico final, e o desenvolvimento das composições de *rincaux/grotescos* – que lembra o das de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós (1529) - levam-nos a crer que estas pinturas possam ter sido executadas durante o segundo quartel do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.145.

2. INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 330, fol.101.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 587-591.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*, p. 17 (“*Mais restos de pinturas murais foram reconhecidos (...) na capela-mor da igreja de Quintela de Lampaças (...)*”).

RIO COVO – Igreja de Santa Eulália

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Eulália de Rio Covo, Barcelos.

LOCALIZAÇÃO: Santa Eulália de Rio Covo, Barcelos.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: arco triunfal e paredes laterais da nave a ele adjacentes.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS:

Segundo o *Livro de Registos de titolos do tempo do arcebispo D. Jorge da Costa (1489)*, era então abade de Santa Eulália de Rio Covo, e desde 1466, *Antam Gonçallvez*, sendo esta igreja da **apresentação do arcebispo de Braga**.

Em 25 de Maio de 1515, aquando da aplicação de 40 ducados de ouro anuais das rendas desta igreja para a constituição de comendas novas da Ordem de Cristo, era abade desta igreja Dinis Gonçalves¹⁸.

Segundo a visitação de 1548, era comendador desta igreja D. João de Meneses, sendo o reitor Pedro de Sousa e capelão Francisco Domingos. Rendia 130 000 reis. Tinha 50 fregueses (ADB, Visitas e Devassas, Lº190-A, fol. 9).

Note-se que embora apresentemos estes dados que são fruto da investigação que conduzimos, eles não nos esclarecem sobre a pintura mural nesta igreja, uma vez que, localizando-se no arco triunfal e paredes adjacentes da nave, não podemos atribuí-la a encomenda dos abades desta igreja.

Datas	Abades e reitore	Capelães	Fontes
Desde 1466 e ainda em 1489	<i>Antam Gonçallvez</i>		ADB, RG, Lº 321, fol. 41
25-5-1515	Dinis Gonçalves		IAN/TT, Gaveta VII, maço 17, nº 4, referido em SILVA, 2002: p. 292.
Em 1548	Pedro de Sousa	Francisco Domingos	ADB, Visitas e Devassas, Lº190-A, fol. 9

¹⁸ SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, *Militarium Ordinum Analecta*, nº 6, p. 292.

NAVE E ARCO TRIUNFAL:

Estas pinturas não foram restauradas. As pinturas que comentaremos de seguida parecem ter sido todas resultado de uma única campanha de pintura mural. Subsistem, no entanto, fragmentos de outras intervenções de pintura, algumas das quais muito mais tardias.

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais da nave e arco triunfal.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o arco triunfal foi alteado e refeito, talvez no século XVIII. Em certos locais as pinturas murais apenas se conservam fragmentariamente. Em todas as pinturas que comentaremos de seguida existe grande quantidade de deposição de sais, o que dificulta a sua análise.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, ocre, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: as pinturas encontram-se a cerca de 50 cm do pavimento actual (que foi alteado). Como as pinturas do registo mais baixo deviam ambientar altares de fora, não deve ter existido rodapé.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral da nave do lado do Evangelho: *S. Jorge, Santo Bispo (?)*.

Arco triunfal do lado do Evangelho:

Registo alto: apenas se conserva fragmento de pintura com cabeça de guerreiro com capacete e fragmento de alabarda: tratar-se-ia de uma *Prisão de Jesus* ou de figuração relativa à *Crucifixão*?

Registo baixo: *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão*.

Arco triunfal do lado da Epístola:

Registo alto: fragmento de pintura no qual apenas se vê o meio corpo de Cristo mostrando as chagas e acompanhado pelos instrumentos da Paixão (*Arma Christi*): tratar-se-ia do *Varão das Dores* ou de *Missa de S. Gregório*?

Registo baixo: *Anunciação* (apenas se conserva a pomba/Espírito Santo e a Virgem, assim como parte de legenda “DNS TECVM”).

[Parede lateral do lado da Epístola: presentemente sem leitura.]

ICONOGRAFIA:

Este é um dos poucos casos conhecidos entre nós de figuração de *S. Jorge*. A devoção a S. Jorge desenvolveu-se tardiamente em Portugal, sobretudo depois de 1380-81 e

especialmente depois da batalha de Aljubarrota (BARROCA, 2002, p. 206). Esta pintura de Rio Covo não está completa apenas sendo possível ver o santo armado e a cavalo, assim como a princesa ajoelhada e em gesto de oração pelo sucesso do santo na sua luta contra o dragão.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

No *S. Jorge* nem o desenho nem a modelação têm pretensões de rigor anatómico, o que é evidente quer nos corpos e rostos do santo e da princesa, quer, muito especialmente, na forma como se tratam as pernas dianteiras da montada. No entanto, cuidou-se a cabeça do cavalo quer do ponto de vista do desenho, quer do da modelação. A profundidade do espaço é sugerida pela sucessão de planos e pela redução de escala para a princesa, sugerindo que se encontrava a distância.

No *S. Miguel*, o desenho e a modelação são mais cuidados, estando o corpo mais *verazmente* articulado. A armadura, o manto e a lança foram objecto de cuidado desenho e modelação. Indica-se movimento.

Dado o estado de conservação em que se encontram, não é possível avaliar as outras pinturas relativamente a este aspecto.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

No *S. Jorge* adivinha-se enquadramento paisagístico. Como já se referiu, sugere-se a profundidade do espaço pela sucessão de planos e pela redução de escala no tratamento da princesa sugerindo que se encontra a distância, num plano mais recuado.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Parecem ter recorte rectilíneo. A barra de enquadramento do *S. Jorge* é decorada com finos *rincaux* a vermelho sobre fundo ocre que lembram o gosto dos do rodapé de Quintanilha (trata-se de um paralelo de gosto e não de uma atribuição autoral).

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são presentemente visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: acompanhando a *Anunciação*: “DNS TECVM”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, o pagamento das pinturas deveria ser feito pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese com base em detalhes de tratamento de vestes (vestido de decote quadrado sobre camisa de decote em bico da princesa e da *Virgem*, tal como na *Nossa Senhora com o Menino* de Corvite): anos quarenta de Quinhentos?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 104.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 321, fol. 41.

ADB, Visitas e Devassas, Lº190-A, fol. 9.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

(Supomos que se trata de um caso de pinturas murais inéditas)

BARROCA, Mário, 2002 – *Escultura Gótica*, “História da Arte em Portugal – O Gótico”, Lisboa, Presença, p. 206.

SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, *Militarium Ordinum Analecta*, nº 6, p. 292.

SANFINS DE FERREIRA – Igreja de S. Pedro

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Pedro de Sanfins de Ferreira

LOCALIZAÇÃO: Sanfins de Ferreira, Paços de Ferreira.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*, mas tendo havido, em certos casos, deslocação dos silhares em que assentava pintura.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: arco triunfal do lado da Epístola e do lado do Evangelho e nave do lado do Evangelho.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa esta igreja de “*Sã Pedro Fijz*” de terra de Ferreira era igreja paroquial da colação do arcebispo (BTH, 1941, vol. VI, nº 3, p. 126).

*

Dada a pequena extensão dos fragmentos de pintura que se conservam e o facto de as pinturas noutros locais e que se relacionam com o *S. Brás* desta igreja de Sanfins serem amplamente comentados, não seguiremos a habitual *ficha analítica*.

*

A pintura que se conserva de um e outro lado do arco triunfal evidencia que se realizaram duas campanhas de pintura mural.

Do lado da Epístola, conserva-se pequeno trecho com fragmentos de duas pinturas sobrepostas.

Do lado do Evangelho, são também evidentes fragmentos de duas intervenções. Num destes fragmentos é identificável um *S. Brás* muitíssimo semelhante ao *S. Brás* de Corvite (SOUSA, 2001, p. 238). Não querendo repetir o que já se disse a propósito dessas pinturas e das que com elas se relacionam, lembramos apenas que todas foram atribuídas a uma mesma oficina por Catarina Vilaça de Sousa que propôs a designação de *Mestre das Volutas* para o autor de todas essas pinturas (SOUSA, 2001, p. 238).

Atendendo às atribuições cronológicas para as obras desta oficina e dadas as suas afinidades com as pinturas de Corvite, o *S. Brás* de Sanfins de Ferreira poderá ter sido realizado nos anos quarenta de Quinhentos.

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

s/a, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 126.

INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 610-614.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 238.

SANJURGE – Capela de Nossa Senhora do Rosário

DESIGNAÇÃO: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Sanjurge, Chaves.

LOCALIZAÇÃO: Sanjurge, Chaves.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira, ambientando o altar mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: capela. Não nos foi possível situar a documentação de instituição desta capela.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede testeira, ambientando o altar-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável, ainda que com lacunas e deposição de sais.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, ocres, vermelho, azul, cinzento, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura ambienta o altar-mor.

PROGRAMAS E TEMAS: *Nossa Senhora do Rosário*.

ICONOGRAFIA:

A devoção do rosário é tardia (séc. XV) e não existem figurações deste tema anteriores ao último quartel do século XV. No segundo tipo iconográfico associado a esta forma de devoção figura-se *Nossa Senhora com o Menino* rodeada pelas rosas brancas e vermelhas do rosário, em jeito de mandorla. Num terceiro tipo iconográfico, o mais tardio, *Nossa Senhora* tem o *Menino* sentado aos joelhos e ou Ela ou o *Menino* oferecem o rosário a S. Domingos (RÉAU, 2000, p.130).

Nesta pintura optou-se pelo terceiro dos tipos iconográficos referidos por Louis Réau: figura-se *Nossa Senhora* sentada com o *Menino* também sentado sobre o seu colo; o rosário intercala dez contas vermelhas com rosas brancas para os *Pater*; ignoramos se *Nossa Senhora* entrega o rosário a S. Domingos, uma vez que essa parte da pintura está oculta pela pintura subsequente que se lhe sobrepõe mas é provável que assim seja uma vez que o *Menino* estende os bracinhos em gesto de desejo por objecto que a Mãe teria na mão direita.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é possível avaliar, o desenho é apurado e a modelação tem qualidade. Procuram-se efeitos expressivos e preferem-se amplos volumes, manifestando-se nesta pintura um gosto maneirista.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação desta pintura não é possível avaliar este aspecto.

3. ENQUADRAMENTO: tanto quanto é possível avaliar, o enquadramento é de referente arquitectónico com embasamento, pilastras e entablamento rectilíneos.

4. PADRÕES DECORATIVOS:

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: dado o estado de conservação da pintura apenas conseguimos ler “(...) MARIA (...)”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos, dado o carácter amadurecido do gosto maneirista que a pintura evidencia: segunda metade do século XVI.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: esta pintura sobrepõe-se à anterior que foi picada para melhor aderência do novo reboco.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: grandes lacunas e grande quantidade de deposição de sais.

RESTAUROS: não houve restauros.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, ocre, vermelhos, cinzentos e negro, com predominância do amarelo e dos ocre.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta pintura coloca-se acima do altar-mor ambientando-o.

PROGRAMAS E TEMAS: *Nossa Senhora do Rosário*.

ICONOGRAFIA:

Nesta nova pintura fazem-se opções iconográficas diferentes das do programa anterior. A Nossa Senhora, coroada, apresenta-se de pé (?) com o Menino sentado sobre o seu

braço direito, estando Nossa Senhora com os pés sobre crescente de lua, como nas figurações de Nossa Senhora da Conceição (RÉAU, 2000, p. 85-86); no rosário, disposto como uma mandorla alternam as dez rosas brancas das *Ave Maria* com as rosas vermelhas dos *Pater*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é possível avaliar, trata-se de bom desenho e de boa modelação, estimando-se a *rotundidade* das formas. O tratamento de figura e dos enquadramentos parece indicativo de gosto proto-barroco.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação da pintura, não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: tanto quanto é possível avaliar, o enquadramento é de referente arquitectónico com pilastras rectilíneas com marmoreados fingidos.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não é possível avaliar este aspecto.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não é visível qualquer legenda.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos: segunda metade do século XVII.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS: não se encontraram.

2. INÉDITAS: não se encontraram.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 615-617.

RÈAU, Louis, 2000 – *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Tomo 1, vol. 2, p. 85-86 e 130.

SANTA LEOCÁDIA DE MONTENEGRO – Igreja de Santa Leocádia

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Leocádia de Montenegro, Chaves

LOCALIZAÇÃO: Santa Leocádia, Chaves

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor; nave e arco triunfal.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: todas foram objecto de restauros recentes, no âmbito de intervenções de conservação e restauro coordenadas e dirigidas pela DREMNN.

RESTAUROS:

Capela-mor (parede fundeira): Quadrifólio.

Capela-mor (arco triunfal e paredes laterais): Mural da História

Nave/arco triunfal, do lado do Evangelho: 2004: Mural da História.

Nave/arco triunfal, do lado da Epístola: 2004: Mural da História.

TÉCNICA: fresco com retoques a têmpera. Estudos laboratoriais indicaram que a pintura teve um acabamento com verniz (COSTA, NUNES, e HESPANHOL, 1997, p. 109-113).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

Na capela-mor pretendeu-se criar – e assim se fez – um programa totalizante (actualmente apenas não há pintura no centro da parede fundeira), do nível do pavimento ao arranque do telhado e incluindo brasão e legenda identificativa do encomendador.

O arco triunfal foi refeito e muito alteado, sendo ainda visível o nível da imposta ao tempo da realização das pinturas que aí se conservam. Conservam-se restos de pintura, aparentemente, frequentemente, deslocada da sua localização original, integrados na parede envolvente deste arco. Não nos é possível compreender qual fosse o arranjo geral e o programa iconográfico aqui outrora presente.

No arco triunfal e nas paredes laterais da nave, o que se conservou parece corresponder a intervenções mais pontuais quer na escolha dos temas quer no que se refere à encomenda, sendo o *ex-voto* e a *Santa Marta* exemplos mais claros de encomendas de carácter particular em diferentes momentos.

Ou seja, a pintura mural em Santa Leocádia confirma a prática de diferentes responsabilidades na manutenção e decoração da capela-mor e da nave da igreja, de acordo com as conclusões a que Franquelim Neiva Soares chegou no seu estudo das *Visitações* na Arquidiocese de Braga: a responsabilidade da decoração da capela-mor

cabia ao padroado (em Santa Leocádia, essa responsabilidade é assumida pelo abade apresentado pelo padroado) que poderia assumir, também, responsabilidade pela nave, embora, mais vulgarmente, a responsabilidade pelo corpo da igreja coubesse aos paroquianos.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da apresentação de padroeiros (ADB, RG, Lº 332, fol. 107 e PIMENTA, 1943, p. 154); já o padroado da igreja de Santa Maria de Moreiras, também referida na legenda que acompanha as pinturas da capela-mor, era da colação do arcebispo de Braga (PIMENTA, 1943, p. 158).

CAPELA MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: Toda a pintura actualmente visível nesta capela-mor corresponde a uma única intervenção de pintura mural.

Trata-se, portanto de um programa de pintura mural importante, extenso, complexo e de muito boa qualidade, incluindo, ainda, legenda identificando o encomendador.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS:

1998: Quadrifólio (parede fundeira da capela-mor);

1999: Mural da História (paredes laterais da capela-mor, arco triunfal e paredes laterais da nave).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco e com acabamento final usando uma resina (COSTA, NUNES, e HESPANHOL, 1997, p. 109-113).

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, vermelhos, azul, verde, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: trata-se de um programa de intenção totalizante que preenche quase totalmente as paredes (com a excepção da parte central da parede fundeira), desde o nível do pavimento (rodapé) até ao arranque do telhado (barra decorativa com motivos de *rincaux*, ou, como se costuma designar em Portugal este tipo de motivos, *grotesco*).

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede fundeira:

S. Pedro (lado do Evangelho) e *S. Paulo* (lado da Epístola).

Parede do lado do Evangelho (da parede fundeira para o arco triunfal):

Visitação

Circuncisão (um dos sacerdotes, à direita do observador, tem uma faca na mão. É esta a razão por que, ao contrário de outros investigadores, não interpretamos esta figuração como sendo Jesus entre os Doutores, mas sim uma Circuncisão, apesar do Menino Jesus aqui figurado não ser apresentado como um recém-nascido de oito dias e estar vestido com túnica até aos pés, provavelmente para se evitar figurar o Menino Jesus nu).

Massacre dos Inocentes.

Parede do lado da Epístola (da parede fundeira para o arco triunfal):

Anunciação aos Pastores

Purificação de Nossa Senhora/Apresentação no Templo

Fuga para o Egipto

ICONOGRAFIA:

Na parede fundeira representam-se *S. Pedro* e *S. Paulo*, pilares da Igreja. Se houve representação do orago ao centro desta parede, esta representação não se conservou.

Nas paredes laterais desenvolve-se um complexo programa que inclui seis cenas relativas ao *Nascimento e Infância de Jesus*. Estes temas das paredes laterais não estão organizados por disposição em sequência. A leitura deve fazer-se observando os temas de um e outro lado da capela-mor:

Visitação (no século XVI comemorava-se em Julho)/ *Anunciação aos Pastores* (25 de Dezembro);

Circuncisão (8 dias após a Natividade; festa a 1 de Janeiro)/ *Apresentação do Menino Jesus no Templo* (40 dias após a Natividade; festa a 2 de Fevereiro);

Massacre dos Inocentes (28 de Dezembro)/ *Fuga para o Egipto* (é também no dia 28 de Dezembro que se lê o trecho do Evangelho de S. Mateus relativo à Fuga para o Egipto).

O programa relativo à *Infância* constituía-se, assim, não só como um programa de carácter narrativo mas também de evocação de importantes momentos do calendário litúrgico que se iam celebrando ao longo do ano.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Trata-se de composições complexas e ambiciosas na sua intenção de incluir vários personagens, procurando-se a sua caracterização individual quer no que se refere ao

tratamento de cada rosto, expressão, e, até, idade (veja-se Santa Isabel, eficazmente caracterizada como mulher mais velha) e pormenores de vestuário *ao moderno*, convenientemente indicadores de cada personagem e do seu estatuto social. O desenho de algumas das personagens revela melhor domínio das anatomias do que o de outras, o que permite supor que este programa de pintura mural – e esta oficina – contava com a participação de vários pintores, uns mais hábeis do que outros.

O *S. Pedro* e o *S. Paulo*, na parede fundeira, evidenciam uma hábil incursão no território do desenho e da pintura, dominando a arte das ilusões de óptica: em ambos os casos se exageraram as dimensões das partes do corpo mais próximas do observador (pés e pernas), diminuindo-se comparativa e progressivamente as dimensões das partes dos corpos mais altas e mais distantes do olhar do observador, para dar a ilusão de figuras muito mais altas do que realmente são. Neste pintor não há hesitações anatómicas mas, pelo contrário, domina-se perfeitamente o desenho, o tratamento do volume e da cor de forma a poder manipular a percepção visual do espectador, conseguindo-se (porque foi essa a intenção – que se atingiu com sucesso) um efeito de força e impositiva majestosidade sem se recorrer ao recurso de gosto cortesão da glosa da riqueza (de panejamentos e de adereços, por exemplo).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Também neste aspecto é clara a vontade de caracterizar apropriadamente os ambientes de ar livre ou de interiores, tentando-se indicações perspectivas, nem sempre igualmente conseguidas.

São, no entanto, muito interessantes os apontamentos de paisagem na *Anunciação aos Pastores* e, tanto quanto é possível avaliar, na *Fuga* (esta pintura não se conservou totalmente). Em ambos os casos, a sucessão de planos (vários) eficazmente sugere vastas paisagens abertas.

Também as cenas de interior revelam grande sentido de cenarista, o que é visível nos apontamentos de arquitectura doméstica da *Visitação* (e também na caracterização do Templo, quer na *Circuncisão*, quer na *Apresentação* mas essa decorre das gravuras de Wolgemut).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Barra com motivo de grilhagem (com motivo também usado nos embutidos do *Studiolo* de Urbino).

Barra com motivo de grilhagem (mais simples no desenho e na sobreposição de cor que o anterior), interrompida a intervalos regulares por peanhas fingidas.

Os diferentes temas representados são separados verticalmente por colunas vagamente inspiradas em motivos clássicos que seguem as usadas na gravura de Wolgemut enquadrando a *Apresentação de Jesus no Templo*. Na verdade as colunas têm capitéis e bases iguais. Os capitéis propriamente ditos inspiram-se nos capitéis coríntios e as impostas parecem inspirar-se vagamente em capitéis jónicos, o que não é nada canónico, sendo ainda menos canónicas as bases que repetem estes motivos. Não deixa, no entanto, de ser interessante esta associação de formas que repetem as da referida gravura de Wolgemut com formas de gosto italianizante como as dos motivos da barra horizontal de *rincaux/grotescos* que corre junto ao tecto, numa atitude que hoje consideramos eclética e que era recorrente na época.

4.PADRÕES DECORATIVOS:

Rodapé: motivo provavelmente inspirado na azulejaria.

Vários padrões de adamascado (padrão usado no trono e manto de Herodes e semelhante ao usado como fundo para o S. Paulo; padrão usado no altar da *Apresentação* e do *Circuncisão*, usado também como fundo para o S. Pedro).

5.HERÁLDICA: no arco triunfal, do lado da capela-mor, ocorrem dois brasões que, no entanto não aparecem no *Livro do Armeiro-Mor*. A leitura da legenda que acompanha estes brasões levou Vítor Serrão a identificar o encomendador como D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, filho do primeiro conde de Penela, que passou a fazer parte do conselho do rei a partir de 1511 e que se tornaria bispo de Lamego a partir de 1513/14, pelo que, a assim ser, estas pinturas seriam posteriores a 1511 (uma vez que a legenda refere que D. Fernando era do conselho do rei) e anteriores a tal nomeação (SERRÃO, 2000, p. 28). Embora estejamos totalmente convencidos da justeza da proposta de identificação do encomendador feita por Vítor Serrão, na verdade, estes brasões em Santa Leocádia não correspondem às armas usadas pelo conde de Penela, segundo o armorial referido, e também não correspondem às armas associadas aos nomes usados por D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos. O que coloca interessantes questões relativas aos costumes heráldicos portugueses no século XVI.

6.LEGENDAS:

Filactera do Anjo na *Anunciação aos Pastores*:

“ALEG (...)” (deve ser parte de “*Alegra-se o exército dos Anjos porque brilhou para o género humano a salvação eterna*”, frase incluída na liturgia das 1^{as} Vésperas de 25 de

Dezembro; é curioso que, se a nossa leitura e interpretação está correcta, esta frase apareça, aparentemente, em português e não em latim).

Parede do arco triunfal, do lado da capela-mor:

do lado da Epístola: “*Esta obra ma (...) / dom fernão (...) / de Santa mar (...) / locaia e adaa[m] (...) / (?) samta (...)*”.

do lado do Evangelho: “*(...) aze (...) e egregio (?) / (...) (?) o do comcelh[o] dellrey e abade / (...) [m] aria de moreiras e Samta lo / (...) m de coimbra e preto notairo / (...) see apostollica / (...) es dom*”.

Se se pretendeu que a legenda tivesse continuidade de um lado para o outro do arco triunfal, a leitura seria: “Esta obra ma (...) // (...) aze (...) e egrégio (?) / dom fernão (...) // n (?) o do comselh[o] dellrey e abade // de Santa mar (...) / [m] aria de moreiras e Samta lo // (?) e adaa (...) // m de Coimbra e preto notairo (...) (...) Samta See apostollica. / (...) e s dom.” (o sinal // assinala a passagem de um lado para o outro do arco triunfal)

Estas pinturas da capela-mor incluem ainda vários sinais de escrita aparentemente cursiva que não nos foi possível decifrar (no *Massacre*, junto ao manto e pés de Herodes e junto à mão do menino massacrado aos pés de Herodes; na base do altar da *Circuncisão*).

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: barras e motivos de padrão que ocorrem nas pinturas desta capela-mor ocorrem também em algumas pinturas na nave que devem, portanto, ter sido executadas por membros da mesma oficina (*Missa de S. Gregório*, *Lamentação sobre Cristo Morto*, *Santa Marta*).

Um dos motivos de adameado usados nestas pinturas de Santa Leocádia ocorre também no *Santo António* de Outeiro Seco, na *capela-mor de S. Tiago de Folhadela II*, nas barras decorativas no alteamento das paredes da capela-mor de S. Tiago de Adeganha.

As colunas de separação entre os temas e as barras horizontais com motivo de gradeamento e com esse motivo interrompido por peneiras ocorrem também em pinturas na nave da igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco (*Santo António* e *Massacre dos Inocentes* e, também, na parede do lado da Epístola). A tipologia destas colunas que separam os vários temas deste programa de pintura mural deriva das usadas na gravura da *Apresentação* atribuída a Michael Wolgemut. A mesma tipologia das peneiras e o motivo das barras de gradeamento ocorrem também na capela-mor de S. Julião de Montenegro.

O *Massacre dos Inocentes* de Santa Leocádia tem acentuadas semelhanças com o de Outeiro Seco.

A *Lamentação sobre Cristo Morto* na nave de Santa Leocádia apresenta também, tanto quanto é possível avaliar, semelhanças com a de Outeiro Seco.

Várias barras de enquadramento usadas em Santa Leocádia usam estampilhas comuns, não só a Outeiro Seco, como já se referiu, mas, também a S. Miguel de Tresminas (CAETANO, 2002, p. 231).

Joaquim Inácio Caetano apresentou ainda proximidades com a segunda intervenção de pintura na nave de Santa Marinha de Vila Marim (Vila Real) e com a pintura na capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe (*rinçaux/grotescos* com as mesmas características e mesmo tratamento de figuras), com a pintura na Capela de S. Brás (Vila Real), com a pintura no arco triunfal de S. João Baptista de Cimo de Vila de Castanheir (predominância de ocres e vermelhos, fragmento de padrão de brocado igual a um que ocorre em Outeiro Seco e friso com meio quadrifólio semelhante a um em Santa Leocádia) (CAETANO, 2002, p. 231). Dadas estas características comuns entre todas estas pinturas nestes diferentes locais, Joaquim Inácio Caetano atribuiu-as a uma mesma oficina (CAETANO, 2002, p. 230 – 231) com o que concordamos inteiramente.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

António José Duarte, desenvolvendo a sua Prova de Aptidão Profissional integrado na equipa da Mural da História a trabalhar em Santa Leocádia, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano, encontrou gravuras de 1491 atribuídas a Michael Wolgemut nas quais se baseiam as pinturas do *Massacre*, da *Fuga*, da *Apresentação* e da *Circuncisão* de Santa Leocádia (CAETANO, 2001, p.70-71 e CAETANO, 2002, p. 229-230). Assim, a gravura do *Massacre* inspirou não só a pintura sobre o mesmo tema mas também a da *Fuga*; a gravura da *Apresentação* influenciou não só a pintura mural a propósito do mesmo tema mas também a composição e vários elementos da pintura da *Circuncisão*; uma das personagens da gravura do *Rei David com a Aia* ocorre na pintura da *Circuncisão*.

Um dos padrões de adamascado presentes nestas pinturas de Santa Leocádia ocorre também no retábulo de S. Salvador do Museu de Aveiro (CAETANO, 2006, no prelo). A este propósito, devemos recordar que a mãe de D. Fernando de Meneses Coutinho, D. Isabel da Silva, era irmã do bispo-conde de Coimbra, D. Jorge de Almeida (bispo entre 1481 e 1543) cujo brasão, ainda que, provavelmente, repintado, ocorre no reverso de um

dos volantes do retábulo de *S. Salvador*, o que parece indicar que tio e sobrinho terão feito encomendas de pintura – retabular e mural – a uma mesma oficina.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: a mesma oficina que realizou o retábulo de *S. Salvador* no Museu de Aveiro e várias pinturas murais, por exemplo, na nave de Outeiro Seco, na capela-mor de *S. Julião de Montenegro*, no arco triunfal de Cimo de Vila Castanheira, na *nave de Vila Marim II*, na capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe, na Capela de *S. Brás*, na capela-mor de *S. Miguel de Tresminas*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL):

A legenda incluída no programa de pintura mural da capela-mor identifica o seu encomendador, “*D. Fernando (...n(?)o*”, abade de **Santa Maria de Moreiras**, de **Santa Leocádia**, do Conselho do Rei, deão (de Coimbra?) e proto-notário apostólico.

Como já referimos, D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos era filho do 1º conde de Penela e, em 1510, foi colado como abade da igreja de Silva e da de **S. Mamede de Anseris** na terra de Chaves (ALMEIDA, 1971 (reed.), vol. II, p. 630), hoje Argeriz. Embora não saibamos qual a fonte de informação usada por Fortunato de Almeida, procedemos a investigação documental e supomos o seguinte: este topónimo deve ser o «Aryariz» que consta do *Censual* de D. Diogo de Sousa como igreja anexa à igreja de **S. Nicolau de Carrazedo** (de Montenegro), igreja esta que, segundo a mesma fonte, tinha como abade *Dom fernando de Vasconcellos* (o *Censual* que chegou até nós é uma cópia de 1520 de um original anterior que deveria datar de c. 1505-1512) (ADB, RG, Lº330, fol. 106vº).

De qualquer forma, procedemos a investigação documental no sentido de tentar esclarecer aspectos da história da igreja de Santa Leocádia de Montenegro ou, pelo menos, no sentido de comprovar documentalmente o facto de D. Fernando ser abade de igrejas do então arcebispado de Braga.

Os resultados desta pesquisa não são absolutamente esclarecedores: não é claro a quem pertencia o padroado da igreja de Santa Leocádia e não nos foi possível encontrar a confirmação de Dom Fernando em nenhuma das igrejas citadas no que resta da legenda em Santa Leocádia (Santa Maria de Moreiras e Santa Leocádia).

Encontrámos, no entanto, de facto, apresentações e confirmações de Dom Fernando em igrejas do arcebispado de Braga para os anos 1510 e 1511 (ambas relativas, respectivamente, à apresentação e confirmação de Dom Fernando nas igrejas de **S. Pedro da Silva** e de **Vilar Seco**, sua anexa, da apresentação do comendador de Algozo

da Ordem de S. João/Hospital), assim como uma confirmação de 1513 do clérigo de missa Gil Eanes na igreja de **S. Mamede de Anseriz**, da terra de Chaves, anexa da comenda de S. Nicolau de Carrazedo de Montenegro, do consentimento de D. Fernando que, então, era seu abade (ADB, Lº 332, fol.106 vº; esta confirmação é reiterada, em 1537, nos *Títulos* de Gil Eanes constantes do *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique*, ADB, Lº 323, fol. 55), e a renúncia de D. Fernando às igrejas de **Santo André de Meixedo e suas anexas (S. Vicente de Oleiros, Cacoias e Aveleda**, da terra de Bragança) por ter sido “*eleito confirmado no bispado de Viseu [sic]*”(ADB, Lº 332, fol.113). Por outro lado, o *Censual de D. Diogo de Sousa* menciona ainda “dom fernando de Vasconcellos” como abade da igreja de **S. Nicolau de Carrazedo**, igreja esta da colação do arcebispo (ADB, RG, Lº 330, fol.106 vº). Não aparece, portanto, no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* nenhuma confirmação de Dom Fernando nem em Santa Leocádia nem em Santa Maria de Moreiras. Porquê? A quem cabia o padroado destas duas igrejas?

O *Censual de D. Diogo de Sousa* (ADB, RG, Lº 330) faz duas referências a Santa Leocádia que é, primeiro, incluída na rubrica “*terra de chaues annexas In perpetuum*” (quer isto dizer, igrejas anexas às da colação do arcebispo), menção esta que aparece riscada (fol. 106 vº) aparecendo novamente mencionada na rubrica “*terra de chaues da apresentação*” (de padroeiros que não o arcebispo), não se mencionando quem é o padroeiro, ao contrário do que acontece com quase todas as outras igrejas incluídas nesta rúbrica que ou eram do duque de Bragança (priorado de Chaves, S. Pedro de Lira) ou do rei (Santa Maria da Ribeira e Águas Reveis, tendo a esta última sido acrescentado “duque”). Era o padroado de Santa Leocádia alvo de cobiça neste primeiro quartel do século XVI? De facto, a 11 de Setembro de 1525, far-se-ia “*Tombo e apeguação dos casaes da quomenda de ssanta lloquaia*”, **a mando do duque de Bragança**. Ou seja, Santa Leocádia passou a ser comenda e, aparentemente, da apresentação do duque de Bragança. O comendador, então, era “Dom Manoell de Tatavora [sic]” (ADB, RG, Lº 6, fol. 26). Este tombo, de resto, torna muito clara a valia e vastidão dos bens da igreja de Santa Leocádia: o treslado, mais tardio, deste tombo consta de 35 folios (frente e verso) de grande formato (ADB, RG, Lº 6, fol. 26-61).

Por outro lado, **Santa Maria de Moreiras**, à qual estave anexa Santa Leocádia, aparece no *Censual de D. Diogo de Sousa* como sendo da colação do arcebispo. No entanto, no *Livro de Confirmações de D. Diogo*, encontramos a renúncia a esta igreja a 22 de Junho

de 1523 pelo seu abade e prior Manuel Pestana, “*capellao do senhor duque*” (ADB, RG, Lº 332, fol. 261 vº).

Esta investigação documental, se não permite confirmar com confiança absoluta que o “*dom fernando (...)n(?)o*” referido na legenda inclusa na pintura mural da capela-mor de Santa Leocádia era, de facto, Dom Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcellos, vem talvez reforçar a hipótese colocada por Vítor Serrão, uma vez que Dom Fernando foi confirmado em várias igrejas quer na terra de Chaves, quer na de Montenegro, quer na de Bragança, igrejas essas do padroado do arcebispo, do comendador de Algosó e de outros padroeiros. Por outro lado, temos a certeza de que este Dom Fernando de Vasconcelos referido nestas *Confirmações* era, de facto, Dom Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, futuro bispo de Lamego e, mais tarde, arcebispo de Lisboa, uma vez que é repetidamente referido como “*sobrinho delRej*”, forma de tratamento que era privilégio do conde de Penela (ADB, Lº 332, fol. 66 e fol. 74) e como deão da capela do rei (ADB, Lº 332, fols. 66 e 110). Ora o título de deão ocorre duas vezes na legenda de Santa Leocádia, sendo provável que se refira a este cargo (e talvez, ao de deão de Coimbra, numa altura em que era bispo-conde desta diocese precisamente D. Jorge de Almeida, tio materno de D. Fernando), mais um motivo para parecer confirmar-se que o Dom Fernando de Santa Leocádia seja Dom Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos.

CRONOLOGIA: hipótese: uma vez que, segundo Vítor Serrão, D. Fernando passou a pertencer ao conselho do rei em 1511 e foi nomeado bispo de Lamego em 1513/14, sendo costume nestes casos renunciar aos benefícios anteriores, as pinturas murais na capela-mor de Santa Leocádia devem ter sido realizadas entre estas datas extremas, ou seja, deverão ser de cerca 1511-1513/14.

NAVE:

Nota:

O arco triunfal foi reformulado porque consideravelmente alteado, sendo visível o nível da imposta original que se colocava imediatamente no topo do *Martírio de S. Sebastião*, por exemplo. Neste arco subsistem vários fragmentos de pintura cujos temas e arranjo de conjunto original não podemos reconstituir dada a sua conservação muito fragmentária e a grande perda cromática que neles parece ter-se verificado.

Quer na nave (do lado do Evangelho) quer no arco triunfal (lado da Epístola) subsistem fragmentos de decoração com volutas, sendo difícil perceber a que camada de pintura mural correspondem.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: jambas do arco triunfal e nave (do lado do Evangelho e do lado da Epístola).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom (restauro em 2003).

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano (2003).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: as pinturas que se conservam colocam-se em diferentes localizações e a diferentes alturas na parede, não estando associadas a rodapés ou porque nunca existiram ou porque não se conservaram.

PROGRAMAS E TEMAS:

Missa de S. Gregório (parte) (parede da nave, do lado do Evangelho).

Lamentação sobre Cristo Morto (parede da nave do lado da Epístola).

Santa Marta (parede da nave do lado da Epístola).

[Será o *S. Bartolomeu* (o fragmento que se conserva parece associar ao santo uma pele de esfolado) obra desta oficina? A paleta variada assim parece indicar; no entanto a moldura de enquadramento é do mesmo tipo das do *Martírio de S. Sebastião* e do *S. Miguel* que, pelas características de desenho e pelas opções limitadas da paleta que quase só usa cinzentos e ocre nos parecem de outra oficina.]

ICONOGRAFIA:

A colocação de uma *Missa de S. Gregório* na parede lateral da nave, bem visível da porta sul, talvez evidencie o carácter profilático atribuído à hóstia consagrada (ROSAS, 2007, no prelo).

A motivação para a figuração de *Santa Marta* é expressamente devocional como consta da legenda que a acompanha.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O uso de barras e padrões decorativos iguais aos que ocorrem na capela-mor indica-nos que aqui laboraram pintores da mesma oficina que trabalhou na capela-mor.

No entanto, o desenho, o tratamento dos volumes e a utilização da cor na *Lamentação* e na *Santa Marta* têm carácter diferente, de muito menor sofisticação; é possível que nestas pinturas tenham trabalhado colabores menos hábeis da oficina.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O fundo da *Lamentação* foi deixado em branco, apenas se marcando com outra cor o nível do solo.

O fundo da *Santa Marta* marca o nível do piso e usa como fundo um padrão que já víamos nas jambas do arco triunfal.

A *Missa de S. Gregório* parece ser a pintura desta campanha em que mais se elaboram os detalhes de caracterização cenográfica (gomis, castiçais, cálice, mitra, pormenores de enquadramento arquitectónico) e até as barras de enquadramento (iguais a barras usadas na capela-mor).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

As barras de enquadramento usadas na *Missa de S. Gregório* são iguais a barras usadas na capela-mor (e em Outeiro Seco, por exemplo).

4. PADRÕES DECORATIVOS:

O motivo de padrão que serve de fundo à *Santa Marta* ocorre também nas jambas do arco triunfal.

5. HERÁLDICA: não existe.

6. LEGENDAS:

“SANCTA MARTA”

“[EST]A IMAGEN MADOV PIMTAR (...)/(...) [D]ADAES POR SVA (...) [DEVAÇAM?]”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS:

Nestas pinturas nas jambas do arco triunfal e na nave usaram-se barras decorativas e motivos de padrão também usados na capela-mor, pelo que estas pinturas deverão ter sido executadas por pintores da mesma oficina.

A *Lamentação sobre Cristo Morto* na nave de Santa Leocádia apresenta, tanto quanto é possível avaliar, acentuadas semelhanças com a de Outeiro Seco.

As barras decorativas que acompanham a *Missa de S. Gregório* e que repetem barras usadas na capela-mor, ocorrem também, como já foi referido, em Outeiro Seco.

Várias barras de enquadramento usadas em Santa Leocádia usam estampilhas comuns, não só a Outeiro Seco, mas, também a S. Miguel de Tresminas (CAETANO, 2002, p. 231).

Joaquim Inácio Caetano encontra ainda proximidades com a segunda intervenção de pintura na nave de Santa Marinha de Vila Marim, na capela funerária de S. Brás (Vila Real), com a pintura na capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe datada de 1529 (grotescos com as mesmas características e mesmo tratamento de figuras e que, por sua vez, apresentam acentuadas semelhanças com as pinturas na Capela de S. Brás) e com a pintura em S. João Baptista de Cimo de Vila de Castanheira (predominância de ocre e vermelhos, fragmento de padrão de brocado igual a um que ocorre em Outeiro Seco e friso com meio quadrifólio semelhante a um em Santa Leocádia) (CAETANO, 2002, p. 231). Dadas estas características comuns entre todas estas pinturas nestes diferentes locais, Joaquim Inácio Caetano atribuiu-as a uma mesma oficina (CAETANO, 2002, p. 230 –231) com o que concordamos inteiramente.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: hipótese: a mesma oficina que laborou na capela-mor.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL):

Santa Marta está acompanhada por legenda na qual, no entanto, não se conserva o nome do encomendador nem se faz menção da data: “(...)[EST]A IMAGEN MADOV PIMTAR (...)/(...) [D]ADAES POR SVA (...) [DEVAÇAM?]”

CRONOLOGIA: hipotética: dadas as proximidades entre vários aspectos destas pinturas e as da capela-mor (que devem que ser anteriores à nomeação de D. Fernando como bispo de Lamego, em 1513/14, altura em que deveria ter renunciado aos seus abaciados na arquidiocese de Braga): cerca de 1511-1513/14.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal (lado do Evangelho), nave (do lado da Epístola)

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom (restauro recente).

RESTAUROS: Mural da História (2003).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre e cinzentos.

PROGRAMAS E TEMAS:

Martírio de S. Sebastião (arco triunfal do lado do Evangelho).

[*S. Bartolomeu* (?) (parte) (arco triunfal do lado da Epístola). Supomos que se trata de trabalho duma mesma oficina uma vez que, também nesta pintura, se utilizam barras de

enquadramento comuns às do *Martírio* e à de *S. Miguel*, associando uma barra interior amarela mais estreita e uma barra mais exterior e mais larga cinzenta escura)].

S. Miguel Pesando as Almas (nave do lado da Epístola).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

As características de desenho nestas pinturas não são homogêneas, o que é particularmente evidente no tratamento das anatomias (comparem-se o archeiro com *S. Sebastião*, por exemplo).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

O fundo atrás do archeiro é deixado em branco mas por trás do *S. Sebastião* aparece um motivo de padrão de adamascado, talvez para nobilitar e destacar o espaço dedicado à representação do santo.

Também o fundo do *S. Miguel* foi deixado em branco.

Estas pinturas não evidenciam preocupações de representação da profundidade do espaço, não se recorrendo sequer à mera indicação dos níveis de solo.

As opções de cor são também muito limitadas, apenas se recorrendo a alguma variação de tom nos amarelos e negro/cinzentos.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Barras lisas a cinzento escuro (barra larga) e amarelo (barra estreita).

4. PADRÕES DECORATIVOS:

Um padrão de adamascado serve de fundo ao *S. Sebastião*.

(Dadas as mesmas opções de cor –amarelos/negros –, serão as volutas desta mesma oficina?)

5. HERÁLDICA: não existe.

6. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, estas pinturas deveriam ter sido encomendadas pelo conjunto dos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos (padrão de adamascado, por exemplo): anos vinte do séc. XVI?

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: nave (do lado do Evangelho).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano (2003).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, verde, vermelhos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: esta pintura, de grandes dimensões, coloca-se mais ou menos em frente à porta sul da igreja, o que permitiria que fosse facilmente vista por quem passasse, no exterior, por essa porta.

PROGRAMAS E TEMAS:

S. Cristóvão.

ICONOGRAFIA: como sempre acontece com as figurações em pintura mural de S. Cristóvão, esta colocava-se em frente a uma das portas, neste caso a porta lateral sul, para poder ser facilmente vista mesmo a partir do exterior da igreja. S. Cristóvão era considerado protector contra a má morte, quer dizer, a morte súbita, sem confissão e sem sacramentos.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Não se trata de obra em que se sinta uma experiência de desenho – e de pintura – a partir do real. E, no entanto, foi com desvelo que se realizou esta pintura. De facto, e apesar das irregularidades anatómicas e da dureza pouco realista dos panejamentos, sente-se grande cuidado no tratamento de todos os detalhes quer das personagens (S. Cristóvão, Menino Jesus e Ermitão), quer da paisagem e da caracterização de ambiente.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Este tema foi aproveitado como ensejo para um exercício pictórico de criação de vasta paisagem imaginária cheia de detalhes.

Ainda que a execução desta oficina não tenha preocupações de carácter verista no desenho, no tratamento do volume e do espaço e na utilização da cor, todas estas questões são preocupações a que se procura dar resposta. Não se trata de uma obra que resolva eficazmente o tratamento do tema de forma convincentemente e ilusionisticamente naturalista mas procura dar-se a ilusão de uma paisagem que se desenvolve em profundidade numa sucessão de planos, não deixando de incluir várias menções à lenda do santo (a ermida e o ermitão, por exemplo). Dá-se atenção ao tratamento da água, da sua transparência e do seu comportamento quando embate nas pernas do santo, assim como se trata laboriosa e cuidadosamente o motivo dos peixes.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Barras lisas a negro e amarelo.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecidas.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): esta pintura deverá ter sido paga pelo conjunto dos paroquianos, uma vez que não inclui legenda individualizando encomendador particular. O tema era, aliás, do interesse de todos, uma vez que ver S. Cristóvão protegeria nesse dia quem o visse da morte súbita, razão pela qual este santo foi figurado em posição bem visível da porta sul desta igreja.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: meados do século XVI?

CAMADA 4:

É possível que esta pintura possa ser do século XVII. Apenas a referenciamos por se tratar de um caso muito interessante de ex-voto em pintura mural.

LOCALIZAÇÃO: nave (do lado do Evangelho).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: Mural da História, sob orientação de Joaquim Inácio Caetano (2003).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, verde, vermelhos, cinzentos, negro.

PROGRAMAS E TEMAS:

Ex-voto agradecendo milagre no mar.

6.LEGENDAS: ilegível.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecidas.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): sendo um ex-voto, trata-se de encomenda particular de reconhecimento e de agradecimento de um milagre. Infelizmente, houve tal perda cromática que a extensa legenda que deveria, como é costume, citar o nome do beneficiário, o teor e a data do milagre é presentemente ilegível.

CRONOLOGIA: hipótese: inícios do século XVII?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.154 e 158.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 323, fol. 55.

ADB, RG, Lº 330 (antigo 304), fol. 106 vº

ADB, RG, Lº 332, fol. 66 (confirmação de S. Pedro da Silva e de Vilar Seco sua anexa), fol. 74 (confirmação de S. Pedro da Silva e de Vilar Seco), fol. 106 vº, fol. 110 (confirmação de S. Mamede de Anseriz), fol. 113 (renúnciação da igreja de Santo André de Meixedo com suas anexas), fol. 261 vº.

ADB, RG, Lº 6, fol. 26-61.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.622-629.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 41, 46-48, 59, 67-68, 69-73.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, “Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação”, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 230–231.

COSTA, Augusto, NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1997 – *Igreja de Santa Leocádia – Diagnóstico do Estado de Conservação de Pinturas Murais* in “Monumentos”, nº 7, Lisboa, DGEMN, p. 109-113.

MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 441.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 2007 – *A representação de S. Cristóvão na pintura mural portuguesa dos finais da Idade Média. Crença e magia*, “Actas da 11ª Mesa-

redonda da Primavera do Porto. Crenças, Religiões e Poderes. Dos Indivíduos às Sociabilidades”, Porto (no prelo).

SANTOS, Joana Costa, 2005 – *Modelos Germânicos num Templo Transmontano. As Pinturas Quinhentistas da Igreja de Santa Leocádia de Chaves*, dissertação de mestrado em História Medieval e do Renascimento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado.

SERRÃO, Vítor, 2000a - *A Pintura Mural em Portugal - Um Património Artístico que Ressurge*, “História”, Ano XXII (III Série), Nº 27, Julho/Agosto de 2000, p. 28.

SANTA VALHA – Capela de Santa Maria Madalena

DESIGNAÇÃO: Capela de Santa Maria Madalena, Santa Valha, Valpaços.

LOCALIZAÇÃO: Santa Valha, Valpaços.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira e parte das paredes adjacentes);

arco triunfal e parede lateral da nave do lado do Evangelho.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL A QUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: capela.

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira e paredes adjacentes.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: estas pinturas foram restauradas pelo Instituto de José de Figueiredo. Mas correm risco, uma vez que a comissão que cuida desta capela, preocupada com o mau estado dos vigamentos do telhado, planeia substituir a cobertura.

RESTAUROS: Instituto de José de Figueiredo.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: predominam os ocre e vermelhos, embora se faça uso de um tom muito particular de verde.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: só se conserva pintura acima do nível do altar e até ao topo das paredes primitivas (que foram alteadas); não sabemos se existiu rodapé.

PROGRAMAS E TEMAS:

-Parede fundeira: o programa é inteiramente dedicado ao orago da capela, Santa Maria Madalena, figurando-se a *Penitência de Santa Maria Madalena na gruta de Saint Beaume* (aqui meditando frente a um crucifixo), *Santa Maria Madalena com o vaso de perfume* e um *Êxtase* ou *Elevação de Santa Maria Madalena*;

-Parede lateral do lado do Evangelho: *S. Ciriaco* (como a legenda indica);

-Parede lateral do lado da Epístola: *Santo Amaro* (como a legenda indica).

ICONOGRAFIA:

Invulgares escolhas devocionais: S. Ciriaco (santo diácono e exorcista, invocado contra as possessões diabólicas, a epilepsia e as tentações diabólicas à hora da morte; festa a 8

de Agosto), Santa Maria Madalena, a pecadora arrependida, Santo Amaro (um dos primeiros santos beneditinos mas invocado também pelos coxos e contra os ataques de gota). Opções reveladoras do perfil do encomendador? Estas devoções raramente se exprimem na pintura mural do Norte (e do país) e não ocorrem nas gravuras das edições quinhentistas ibéricas do *Flos Sanctorum*¹⁹. A raridade destas escolhas devocionais é, talvez, razão que explica as dificuldades – e irregularidades - evidenciadas pelo pintor na representação de S. Ciríaco e de Santo Amaro. De facto, na representação de S. *Ciríaco*, onde estão o diabo encadeado ou o dragão e a princesa, filha de Diocleciano, por ele exorcizada? No *Santo Amaro*, porque se fez questão de figurar um tau nas suas vestes? E porque aparece associado a uma nau? Já relativamente a Santa Maria Madalena, o pintor está mais à vontade, permitindo-se, até, representar - ou porque isso lhe tenha sido pedido -, para além da santa com o vaso de perfume, de acordo com o Evangelho de S. Lucas, duas outras cenas que referem passos da sua lenda. No entanto, estas escolhas são raras na pintura portuguesa que sobreviveu e conhecemos desta época, sendo muito mais vulgar, na pintura sobre madeira, a cena do *Noli me tangere*. E talvez este à vontade relativamente à iconografia de Santa Maria Madalena seja argumento em favor da hipótese de Vítor Serrão de que este pintor seja o referido na documentação coimbrã em 1550 e 1552: é que entre as tábuas remanescentes do políptico de Celas, se conta justamente uma com um *Êxtase* ou *Elevação de Santa Maria Madalena*²⁰.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: desigual: o *Santo diácono* acusa um muito maior rigor de desenho, de gosto pelo detalhe (panejamentos, enquadramento paisagístico) e até uma maior variedade cromática que o restante programa. Nos restantes quatro painéis, é evidente uma tendência para o *serpentinato*, para acentuações expressivas de movimento que parecem evidenciar (como o próprio desenho das pilastras que separam os painéis) gosto de sinal maneirista.

Como já dissemos, no programa dedicado a Santa Maria Madalena, opta-se por poses expressivas e contorcionadas, evidenciadoras de um gosto já de sinal maneirista, o mesmo se sentindo no *Santo Amaro*. No entanto, a forma de tratar o S. *Ciríaco* é

¹⁹ ALMEIDA, Fr. António-José de, 2005 – *Imagens de Papel. O Flos Sanctorum em linguagem português, de 1513, e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário OP – A problemática da sua ilustração xilográfica*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado.

²⁰ Sobre este retábulo veja-se, por exemplo, o estudo recente de DIAS, Pedro, 2003 – *Vicente Gil e Manuel Vicente Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, p. 37- 41.

diferente: apenas a forma como se resolve a colocação das vestes sobre o solo (a mesma, de resto, que se segue em idêntico detalhe na *Santa Maria Madalena com o vaso de perfume*) parece seguir os receituários comuns entre nós na pintura a óleo sobre madeira e de cronologia similar e lembramo-nos, relativamente a este aspecto, da *Santa Bárbara* de 1550 e de autor desconhecido existente no Museu Nacional de Arte Antiga²¹.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Nos fundos fazem-se indicações de carácter cenográfico. O *S. Ciriaco*, a *Penitência de Santa Maria Madalena*, o *Êxtase de Santa Maria Madalena* e o *Santo Amaro* apresentam-se como cenas de exterior. Apenas a *Santa Maria Madalena com o vaso de perfume* se serve de um enquadramento arquitectónico; nesta figuração, recorre-se à perspectiva para delinear o traçado dos ladrilhos do pavimento, o tratamento do dossel sobre a santa, do muro e das meias colunas sobre este. Os sombreados e o claro-escuro contribuem para reforçar a sensação de profundidade do espaço e do volume.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

S. Ciriaco e *Santo Amaro* aparecem enquadrados por molduras rectilíneas.

Na parede fundeira, as figurações são enquadradas por elementos arquitectónicos fingidos que incluem pilastras (entre as quais se ambienta cada uma das figurações) suportando frontão triangular decorado com finos *rincaux* envolvendo brasão com as cinco chagas de Cristo.

4. PADRÕES DECORATIVOS: nas vestes de *S. Ciriaco* e de *Santa Maria Madalena com o vaso de perfume* usa-se padrão de adamascado.

5. HERÁLDICA: no topo da parede fundeira figura-se brasão com as cinco chagas de Cristo.

6. LEGENDAS:

Topo da parede do lado do Evangelho: “SÃ CIRIC[O] O[RA] [PR]O NOBIS”

Topo da parede fundeira: existe legenda quase totalmente recoberta por reboco posterior e que, portanto, não conseguimos ler.

Legenda sob o frontão fingido, na parede fundeira: “EST (...) CAPELA: SE REFORMOV – 1555 – (...) SENDO CAPELAÕ Aº LVIS COMS – 1555 – (...) ES (...) IO (...)”.

Topo da parede do lado do Evangelho: “Sº AMARO ORA PRO NO (...)”

²¹ Número de inventário 77 PINT.

Na base das pinturas, ao longo das várias paredes: “COM. SATISFACoES de PNITEMC qU (...)(...) O COAL A° LVIS: CAPELAÕ IAz: AqVI (...)(...) DE NOVO PITOVS E NA ERA (...) 555 E PIMTOVA TRISTAÕ COREA (...) CHAVES”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: (SERRÃO, 200, p.)

ARTISTA/OFICINA: Tristão Coelho.

Vítor Serrão, no seu recente trabalho *O Maneirismo e a ‘Nobre Arte do Fresco’ em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*²², coloca a hipótese pertinente de que se trate de um pintor cuja presença está documentada em Coimbra, uma vez que baptizou duas filhas na igreja de S. Tiago dessa cidade em 1550 e 1552, como Prudêncio Quintino Garcia havia revelado em 1923²³.

Como já aventámos, talvez as escolhas iconográficas relativas a Santa Maria Madalena possam constituir-se como argumento em favor da hipótese de Vítor Serrão de que este pintor seja o referido na documentação coimbrã em 1550 e 1552: é que entre as tábuas remanescentes do políptico de Celas, se conta justamente uma com um *Êxtase* ou *Elevação de Santa Maria Madalena*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido. Usando legado deixado pelo capelão António Luís, como parece poder inferir-se da legenda?

CRONOLOGIA: 1555.

ARCO TRIUNFAL

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave do lado do Evangelho e arco triunfal do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: estas pinturas foram restauradas pelo Instituto de José de Figueiredo.

RESTAUROS: Instituto de José de Figueiredo.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: predominam os ocre e tons róseos; usam-se acinzentados nas vestes de Santo António.

²² SERRÃO, Vítor, 2004 – *O Maneirismo e a ‘Nobre Arte do Fresco’ em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, comunicação apresentada ao Simpósio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder, Maio de 2004 (policopiado, gentilmente cedido pelo autor), p. 20-21.

²³ GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923 – *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra, p. 112 e 113.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: as pinturas desenvolvem-se acima do nível do altar e não recobrem toda a parede em altura, sendo provável que se tenham pretendido como retábulo fingido.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral do lado do Evangelho:

Santo António (?).

Arco triunfal do lado do Evangelho:

Santo (com coroa aos pés: S. Cláudio? S. Vendelim? etc?);

Nossa Senhora do Rosário;

Fragmento (*Espírito Santo*).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho, as poses serpentinadas, os volumes dos corpos tendendo para figuras-ânfora são indicativos de gosto maneirista.

O claro-escuro evoca adequadamente os volumes.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Tanto quanto o estado de conservação destas pinturas permite avaliar, os fundos são tratados de forma muito simples, apenas se indicando os níveis de solo.

3. ENQUADRAMENTOS:

Os enquadramentos evocam uma estrutura retabular de gosto maneirista.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existem figurações heráldicas.

6. LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos e no facto de o gosto maneirista destas pinturas ser mais amadurecido do que o das pinturas da capela-mor: terceiro quartel do século XVI?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À CAPELA:

1. IMPRESSAS: não foram encontradas.

2.INÉDITAS: não encontramos documentação relativa à instituição desta capela nem no ADB, nem no ADBragança.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 899-905.

RODRIGUES, Dalila, 1996 - *A pintura mural na região Norte. Exemplos dos séculos XV e XVI* in “A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio – séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 47, 48, 53

SERRÃO, Vítor, 2004 – *O Maneirismo e a ‘Nobre Arte do Fresco’ em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, comunicação apresentada ao Simpósio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder, Maio de 2004 (policopiado, gentilmente cedido pelo autor), p. 20-21.

SANTO ISIDORO – Igreja de Santo Isidoro

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santo Isidoro, Marco de Canaveses.

LOCALIZAÇÃO: Santo Isidoro, Marco de Canaveses.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa esta igreja era igreja paroquial do padroado do arcebispo de Braga (PIMENTA, 1943, p. 139). De facto, em 1510, o arcebispo D. Diogo de Sousa recebeu a renúncia de *Pero Mend[e]z*, abade de Santo Isidro de Riba Tâmega e de S. Salvador de Lousada (do padroado do conde de Penela), tendo então apresentado R[odrig]º *Anes* que havia sido abade de S. Salvador de Cerzedelo, anexando-lhe novamente S. Salvador de Lousada (ADB, RG, Lº 332, fol. 49 e fol. 50). Não volta a haver confirmação em Santo Isidoro até ao fim do arcebispado de D. Diogo (1532), o que indica que este último abade terá sobrevivido ao arcebispo. Não encontrámos os títulos deste abade no *Livro de Registos do arcebispo Infante D. Henrique* (1537).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: apenas se conservou a pintura mural que se colocava atrás do retábulo-mor na parede fundeira e paredes adjacentes.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: pinturas restauradas pelo IJF em 1977.

RESTAUROS: IJF em 1977.

Segundo nos informou o Exmo Sr. Pe. Rodolfo Orlando da Silva Ferreira, a redescoberta destas pinturas nos anos 70 e o seu restauro em 1977 suscitaram o empenhado interesse e acompanhamento de D. Domingos de Pinho Brandão e de Fernando de Pamplona.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco

PALETA CROMÁTICA: variada: amarelos, ocre, vermelhos e tons róseos, azuis, cinzentos e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura que se conserva constitui uma faixa horizontal, acima do nível do altar, ou seja, não se conservam nem

pintura de rodapé, nem pintura sobre as figurações na parede fundeira. O que não quer dizer que não possam ter existido.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral do lado do Evangelho: *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão*;

Parede fundeira: *Santa Maria com o Menino, Santo Isidoro e Santa Catarina de Alexandria*;

Parede lateral do lado da Epístola: *S. Tiago*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho é de grande qualidade, o que se manifesta de forma muito homogênea em todas as figurações e mesmo na pintura de carácter decorativo. Ainda que, numa atitude porventura já maneirista, haja *licença* no tratamento das anatomias, privilegiando-se poses expressivas nas quais *a graça excede a medida*²⁴, em detrimento do rigor naturalista no tratamento das formas dos corpos.

O desenho e o claro-escuro, por vezes usando-se *highlights* a branco, eficazmente sugerem o volume.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Tanto quanto é possível apreciar actualmente, os fundos do *S. Miguel* e do *S. Tiago* foram muito sumariamente tratados apenas se indicando um nível de solo.

Já na parede fundeira, revelando vontade de intervenção no suporte arquitectónico de que se serve, e como bom cenarista que é, este pintor procura dar coesão a um programa de santos *avulsos* (certamente determinado pelo encomendador), fingindo a existência de um vasto janelão, aberto a uma paisagem com arvoredo, deixando ver os santos, atrás dos quais se alinha um muro, e, no plano mais recuado, as copas das árvores com cheia folhagem, tratada de um modo um tanto *impressionista*. Na verdade, este vasto janelão intervalado por duas colunas (que separam os vários santos: de inspiração dórica? toscana?) dava a ilusão não só de se abrir à paisagem mas ainda de iluminar a capela-mor, uma vez que o farto recurso a um fundo em que domina o branco do reboco era bem menos escuro do que o cinzento do aparelho de cuidados silhares de granito.

²⁴ Usamos estas expressões uma vez que Giorgio Vasari apontava entre as características da «*maneira perfeita*» a «*licença na regra*» e a «*graça excedendo a medida*».

Parece que mestre Moraes procura seguir - à letra - a ideia albertiana de pintura como janela que deixa ver a história, só que, aqui, o que foi pedido ao pintor não era propriamente que *contasse* uma história mas antes que realizasse figurações várias de santos.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Subiste na parte mais baixa da pintura uma espécie de friso fingido com molduras rectilíneas e entre elas fina decoração de carácter vegetalista e que se deveria colocar sobre o rodapé, servindo de suporte (fingido) ao registo em que se inclui a pintura figurativa.

Nos enquadramentos destas figurações usam-se molduras rectilíneas e barras verticais que, alternadamente, ou têm motivos de *rinceaux* ou de *pendurados* de armaria.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não existem figurações heráldicas.

6.LEGENDAS: “1536”, “MORAES”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: O *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão* é muito semelhante a pintura a propósito do mesmo tema de Bartolomeu Vivarini (1486?).

Joaquim Inácio Caetano descobriu que os *pendurados* de armaria são muito semelhantes a uns que corriam em barras de enquadramento de gravuras da edição florentina da “*Aritmética*” de Calandri de 1491. No entanto, e no contexto português, a fonte de inspiração poderia ter sido a gravura datada de 1534 e também usada no frontispício das *Constituições Sinodais* do arcebispo Infante D. Henrique para a arquidiocese de Braga.

ARTISTA/OFICINA: MORAES.

São conhecidas várias referências documentais a pintores com este nome²⁵. A única que nos parece verdadeiramente interessante é a revelada por Artur de Magalhães Basto: “*No dito dya [6 de Junho de 1537] deram os sobreditos p. mandado do dito sôr [bispo]*

²⁵ António de Moraes (referido documentalmente em 1565 e 1567; cf. CORREIA, Vergílio, - *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, p. 67.

Baltasar de Moraes (referido documentalmente como vivendo em Évora em 1536; ESPANCA, Túlio, 1947 – *Notas sobre pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII*, “A Cidade de Évora”, nº 13-14).

Um pintor Baltasar de Moraes está também documentado como morador em Setúbal em 22 de Junho de 1522, tendo denunciado à Inquisição um boticário; em 10 de Agosto do mesmo ano ele próprio seria denunciado à Inquisição por um mercador; Cristóvão de Moraes, com actividade conhecida entre 1551 e 1571, o autor do retrato de D. Sebastião no Convento das Descalzas Reales de Madrid. Cf. PAMPLONA, Fernando de, 1987 – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, vol. I (2ª ed.), p. 163-165.

*do dinheiro da dita obra [da Sé] do pintor de Cimo de Vila bastiã de moraes novecentos e oitenta rs. e[m] cumprimento do paguo do ouro e mãos que pos no fazer da Imagem de nosa Snra. do Retaublo da see e por verdade asynou aqui ... (falta a assinatura)*²⁶.

Artur de Magalhães Basto não refere a proveniência deste documento e não nos foi possível mais apurar sobre este pintor. No entanto, é de notar sua residência no Porto²⁷, mais ou menos pela mesma altura em que se realizou o programa de pintura mural de Santo Isidoro, e o facto de ter qualidade que justificasse uma encomenda do bispo, tanto mais que se tratava de retábulo (mor?) da Sé e de imagem de Nossa Senhora. A possibilidade de que *Bastiam de Moraes* possa ser o pintor de Santo Isidoro é aliciante mas não pretendemos apresentá-la como mais do que isso, uma hipótese.

Contudo, se o pintor Moraes de Santo Isidoro foi o *Bastiam de Moraes* que aparece documentado em 1537 como residindo no Porto e trabalhando para a sé desta cidade por determinação do seu bispo, será relevante lembrarmos que em 1527 se havia iniciado a acção mecénica de D. Miguel da Silva na Foz do Douro com a construção da igreja de S. João (que se havia de prolongar durante cerca de vinte anos) e à qual se seguiriam outras arquitecturas e obras de sinalização e de enobrecimento da barra, todas dirigidas e acompanhadas pelo seu arquitecto Francesco de Cremona²⁸. Será o gosto que se manifesta nos frescos de Santo Isidoro consequência do impacto e influência de D. Miguel da Silva no meio portuense?

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, o encomendador deveria ser ou o padroeiro, no caso de aqui apresentar apenas capelão, ou o abade.

CRONOLOGIA: pintura datada: 1536.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

²⁶ BASTO, Artur de Magalhães, s/d – *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que Trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*, Porto, Publicações da Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, p. 426.

²⁷ O Porto é relativamente próximo de Santo Isidoro; no entanto, não se deve esquecer que, nesta época, o padroado desta igreja era do arcebispo de Braga.

²⁸ A acção mecénica de D. Miguel da Silva na Foz do Douro foi dada a conhecer e valorizada nos estudos pioneiros de Rafael Moreira e mais largamente divulgada por este mesmo autor em MOREIRA, Rafael, 1995 – *Arquitectura: Renascimento e Classicismo* in “História da Arte Portuguesa”, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, p. 332-338. Este tema foi tratado também, por exemplo, por BARROCA, Mário Jorge, 2001 – *As Fortificações do Litoral Portuense*, Lisboa, Edições Inapa, p.17-55.

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.139.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 332, fol. 21 vº (anexação de Santo *Isidro* de Riba Tâmega a S. Salvador de Lousada em vida do abade P[er]º Mendez), fol. 49 (renúncia de Pero Mendez), fol. 50 (apresentação de R[odrig]º Anes).

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U. e SERRÃO, Vítor, 2005b – *Os Frescos da Igreja de Santo Aleixo (1531), uma Obra-prima do Renascimento*, “Almansi”, nº 4, 2ª série, p. 149-177.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 637-641.

PAMPLONA, Fernando de, 1976 – *Um Templo Românico de Riba-Tâmega – A Igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses)*, “Belas-Artes”, Lisboa, INCM, nº 30, p. 31-39.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 52, 60.

S. JULIÃO DE MONTENEGRO – Igreja de S. Julião

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Julião de Montenegro.

LOCALIZAÇÃO: S. Julião de Montenegro, Chaves.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira e paredes adjacentes, atrás do retábulo-mor), arco triunfal e nave (paredes norte e sul).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da terra de “*freyra*”, da apresentação do arcebispo de Braga (ADB, RG, Lº 330, fol. 109 e PIMENTA, 1943, p. 158).

Desde **1465** e ainda em **1489** era abade de S. Julião de Montenegro *Alluare Annes* (ADB, RG, Lº 321, fol. 116).

No *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* encontram-se três confirmações para esta igreja, respectivamente em 1506 (ADB, RG, Lº 332, fol. 20vº), 1529 (ADB, RG, Lº 332, fol. 323) e outra ainda do ano de 1529 (ADB, RG, Lº 332, fol. 336).

Em **1506** anexou-se a igreja de Santa Maria de Tinseles a S. Julião de Montenegro somente durante a vida do abade das duas igrejas, **Francisco Rodrigues**.

Em 23 de Junho de 1515, foram aplicados 82 ducados de ouro anuais das suas rendas para a criação de *comendas novas* da Ordem de Cristo. Nesta data era ainda abade e reitor de S. Julião de Montenegro Francisco Rodrigues que não esteve presente a esta aplicação de rendas para tal efeito nem a quis aceitar (SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, *Militarium Ordinum Analecta*, nº 6, p. 294).

Em **1517**, por **morte de Francisco Rodrigues**, esta igreja foi tornada **comenda e anexada ao mestrado de Cristo**, sendo abade e reitor dela **António Dias, clérigo de Missa e capelão do arcebispo D. Diogo de Sousa** (ADB, RG, Lº 332, fol. 156). Eram-lhe, então anexas as igrejas de Tinhelas e Oucidres.

Em **1529**, por **renúnciação de António Dias**, foi confirmado nesta igreja **António Barbudo** que ainda era abade dela em **1537** (ADB, RG, Lº 323, fol. 63). Este abade era também abade de S. Nicolau de Candedo desde 1511, assim como de Santo Tirso de Prazins, pelo que lhe foi concedida “*hua bulla ad duo incompatibilia de Dom Martinho de Portugal nuncio apostolico na forma acostumada*” (ADB, RG, Lº 323, fol. 63).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: a pintura deve estender-se pela parede fundeira e paredes adjacentes da capela-mor, atrás do retábulo-mor. A pintura que melhor se conserva é a da parede lateral do lado do Evangelho; aliás, nessa parede, à frente do retábulo-mor, conserva-se coluna de enquadramento e pequeno trecho figurativo, o que parece indicativo de que este programa de pintura mural se estenderia pelas paredes laterais da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o estado de conservação da pintura na parede lateral norte é razoável. Para o estudioso de pintura mural a análise destas pinturas é condicionada pelo facto de haver rebocos posteriores sobrepostos às pinturas em diversos locais, porque o retábulo-mor se encosta à parede fundeira, o que impede a observação do que aí se figura, e porque a pintura do lado da Epístola se degradou muito ou está mesmo coberta por rebocos.

RESTAUROS: houve intervenção do IJF em 1976 nesta igreja (supomos que apenas na nave e arco triunfal).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, ocre, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

Na parede lateral do lado do Evangelho, a pintura desenvolve-se desde o nível do pavimento; no topo da parede existem rebocos posteriores sobrepostos à pintura; contudo, sobre o *Santo António*, entrevêm-se motivos de *rincaux* em *grisaille* sobre fundo vermelho. Já na parede fundeira do lado da Epístola há fragmentos de composição de *rincaux* no topo da parede, razão pela qual pensamos que o programa se estenderia desde o nível do pavimento (rodapé com motivo de grillagem), e ainda por um registo com figurações de temática religiosa (de que é exemplo *Santo António de Pádua*) e, no topo, até ao nível da cobertura, com composição de *rincaux*.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral norte: *Santo António de Pádua*.

Parede fundeira do lado da Epístola: é visível o rodapé (com motivo de grillagem), pequena extensão de pintura figurativa muito degradada cuja temática não conseguimos identificar e fragmentos de composição de *rincaux* no topo.

Parede lateral do lado da Epístola: a pintura não é visível, talvez coberta por rebocos posteriores.

ICONOGRAFIA: o único tema claramente identificável é *Santo António de Pádua*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

No *Santo António* o desenho e a modelação mais do que procurar veracidade anatómica, buscam efeitos expressivos e indicativos de movimento, manifestando gosto de carácter proto-maneirista. A colocação do hábito de *Santo António* junto ao solo faz-se com pregueados que tendem para uma disposição *em leque*. O claro-escuro enfatiza os volumes.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Serve de enquadramento a *Santo António* uma vasta paisagem.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Na parede lateral do lado do Evangelho, à frente do retábulo-mor, subsiste um pequeno fragmento de pintura que inclui coluna cujo fuste é decorado com folhagens, aparentemente, enquadrando pintura figurativa de que é visível pequena porção.

Os motivos de enquadramento do *Santo António* não são claramente visíveis; contudo, no ângulo com a parede testeira parece entrever-se coluna, o que lembra a forma de enquadramento das pinturas figurativas na capela-mor de Santa Leocádia.

4. PADRÕES DECORATIVOS: no rodapé usa-se motivo de grilhagem também presente em Santa Leocádia e na *nave de Outeiro Seco*.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: acompanhando Santo António: “SAM. AMTONIO DE PADVA”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: como já se referiu, o motivo de grilhagem do rodapé está também presente em Santa Leocádia e na nave de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco; as peanhas sobre o rodapé têm paralelo em Santa Leocádia e na nave de Nossa Senhora de Outeiro Seco.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: hipótese: oficina que realizou as pinturas murais da capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro, *nave de Vila Marim II*, Capela funerária de S. Brás, *capela-mor de Folhadela II*, Nossa Senhora de Guadalupe, S. Miguel de Tresminas (como já se referiu, os motivos decorativos e de enquadramento das pinturas da capela-mor de S. Julião de Montenegro têm muitas afinidades com idênticos motivos em muitas das pinturas na nave de Nossa Senhora da Azinheira (Outeiro Seco) e com as da capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, as pinturas deverão ter sido encomendadas pelo abade; como cremos que estas pinturas poderão

datar do final dos anos trinta de Quinhentos, é possível que possam ter sido encomendadas pelo abade António Barbudo.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos, tendo em consideração o facto dos motivos decorativos e de enquadramento serem idênticos aos presentes na capela-mor de Santa Leocádia, na nave de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouços e na Capela de S. Brás de Vila Real e o gosto já de cariz proto-maneirista evidenciado na figuração de Santo António de Pádua: final dos anos trinta de Quinhentos.

ARCO TRIUNFAL

CAMADA 1

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave e arco triunfal do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: aquando do restauro, o *S. Leonardo* tinha grandes lacunas especialmente na parte superior da pintura. O *S. Gonçalo* estava em melhor estado de conservação.

RESTAUROS: Instituto José de Figueiredo (1976).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS:

Arco triunfal do lado da Epístola: *S. Leonardo* (?).

Parede lateral da nave do lado da Epístola: *S. Gonçalo de Amarante*.

ICONOGRAFIA:

Embora a figuração no arco triunfal não siga a iconografia mais vulgar para S. Leonardo (com cadeias e grilhetas abertas nas mãos e presos libertos ajoelhados a seus pés; cf. RÉAU, 2001, Tomo 2/vol. 4, p. 240), pensamos tratar-se de representação de S. Leonardo uma vez que o santo está figurado com vestes de diácono e porque, sendo considerado protector do gado e, em particular, dos cavalos, se vêem aos seus pés um touro e um cavalo que levanta a pata (é sabido que em certos locais se ofereciam ferraduras a S. Leonardo como ex-votos; cf. RÉAU, 2001, Tomo 2/vol. 4, p. 239).

A identificação de *S. Gonçalo* é feita pela legenda. Apesar do hábito ser o dos dominicanos não é visível a ponte, um dos atributos mais frequentes deste santo.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é possível avaliar, uma vez que há grandes lacunas na parte superior do *S. Leonardo*, o desenho e a modelação são muito cuidados, estimando-se o tratamento detalhado do brocado da dalmática. A forma como se trata a parte inferior do corpo do santo e seus panejamentos é muito semelhante à parte inferior do *S. Ciríaco* de Santa Valha (pintura datada de 1555), embora esta pintura de S. Julião de Montenegro aparente ter carácter mais erudito.

Também no *S. Gonçalo* se adopta a forma de colocar *em leque* as vestes junto ao solo.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Tanto quanto é possível avaliar, no *S. Leonardo*, num segundo plano, perfila-se *loggia*, aparentemente com coluna toscana.

S. Gonçalo é representado num espaço arquitectónico; as lacunas existentes nesta pintura dificultam a análise deste aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

No *S. Leonardo* não é possível avaliar este aspecto.

No *S. Gonçalo* o enquadramento da pintura figurativa faz-se recorrendo a um embasamento, a pilastras rectilíneas e a entablamento.

4. PADRÕES DECORATIVOS: padrão de adamascado na dalmática de *S. Leonardo*.

5. HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: acompanhando *S. Gonçalo*: “S. GCO”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, estas pinturas deveriam ser encomendadas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em características estilísticas: anos cinquenta de Quinhentos.

[CAMADA 2

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal do lado do Evangelho e parede lateral da nave do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o *Martírio de S. Sebastião* está em bom estado de conservação; o *Santo Antão* tem lacunas.

RESTAUROS: Instituto José de Figueiredo (1976).

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelo, ocre, vermelhos, rosas, azul, cinzentos e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: ambientando o altar de fora.

PROGRAMAS E TEMAS: *Martírio de S. Sebastião e Santo Antão*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Trata-se de pinturas com carácter muito popular.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Indica-se um nível de pavimento. O fundo é resolvido com pintura de carácter decorativo usando pequenos motivos florais.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: a barra de enquadramento cuja realização tem, tal como a pintura *de figura*, carácter muito popular, tem desenho evocativo de folhagens enroladas (terá sido este motivo influenciado pelo gosto que se manifestou no primeiro quartel do século XVIII, quer na talha de *estilo nacional*, quer na azulejaria do período da *grande pintura*?).

4. PADRÕES DECORATIVOS: pequeno motivo floral.

5. HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não existem legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, estas pinturas deveriam ser da responsabilidade dos paroquianos.

CRONOLOGIA: desconhecida. Supomos, como se viu no comentário às barras de enquadramento, que estas pinturas possam ser bastante tardias, fora do âmbito cronológico deste estudo.]

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 104.

2. INÉDITAS:

ADB, RG, L° 321, fol. 116.

ADB, RG, L°323, fol. 63.

ADB, RG, L° 330 (antigo 304), fol. 109.

ADB, RG, L° 332, fol. 20 v°, 156, 323 e 336.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 655-661.

COSTA, Augusto, NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1997 – *Igreja de Santa Leocádia – Diagnóstico do Estado de Conservação de Pinturas Murais* in “Monumentos”, nº 7, Lisboa, DGEMN, p. 109-113.

RÉAU, Louis, 2001 – *Iconografia del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Tomo 2, vol. 4, p. 238-240.

SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, *Militarium Ordinum Analecta*, nº 6, p. 294.

S: MARTINHO DO PESO – Igreja de S. Martinho

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Martinho.

LOCALIZAÇÃO: S. Martinho do Peso, Mogadouro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: as pinturas atrás do retábulo-mor permanecem *in situ*. O que é actualmente visível das pinturas na capela-mor estende-se pela parede lateral do lado do Evangelho e pela parede fundeira, atrás do retábulo-mor, embora se perceba que existe pintura na parede do lado da Epístola.

Houve pintura mural na nave, descrita em 1921 por Vergílio Correia e a avaliar pelos fragmentos recentemente destacados e horripelmente «restaurados» que se encontram expostos nas paredes da nave (*Pentecostes* e outros fragmentos que não permitem identificação dos temas).

Em 1921, Vergílio Correia descrevia as pinturas que aí pôde ver:

“*Sobre o arco principal, o Crucifixo, e aos lados imagens várias.*” (CORREIA, 1921, p. 20). Este autor faz ainda referência a informação constante nas *Visitações* da Ordem de Cristo, Torre do Tombo/ Christo 13-51-132:

“*Item. O corpo da dicta egreja tem outrossi as paredes de pedra e barro cafelladas de dentro e aos lados do arco tem dous altares igualmente ornamentados e nelles Imagens de vulto e outras pintadas nas paredes e sobre o arco as Imagens do crucifixo e de nossa senhora e sam Joam pintadas afresco (...)*” (idem, p. 26).

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor, atrás do retábulo e fragmentos de pintura recentemente destacada na nave.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial e comenda da Ordem de Cristo (DIAS, 1979, p. 41).

Quando, em 20 de Novembro de 1507, os visitantes da Ordem, D. João Pereira e Diogo do Rego, procederam à visita desta igreja encontraram como comendador “*frey Duarte de Sousa*” e por seu vigário “*frey Annes de Moraaes freire da dicta hordem*” (ibidem).

Os visitantes descrevem o estado da capela-mor em 1507:

“*Virom a oussia da dicta egreja que he alta e espaçosa que abaste, tem as paredes d'alvenaria de pedra e barro bem feitas cafelladas de cal da parte de dentro e forrado de olivel de rripa muito junta sobre as asnas e nella hum altar de pedra e barro cafellado com cal e nelle huu[m]a **imagem de Sam Martinho de vulto** pintada de novo*

(...)”(ibidem), determinando então que, entre outras obras, **o comendador “*faraa pintar a parede do dito altar [da oussia] de boñas pinturas e tintas de obra romana ou de imagens qual mais lhe aprouver* (...)”** (idem, p. 43; sublinhados da nossa responsabilidade).

As pinturas murais existentes nesta capela-mor são, portanto, posteriores a esta visitação de 1507, não sabemos quantos anos posteriores. Não foram encomendadas pelo comendador frei Duarte de Sousa mas sim por comendador posterior da família Távora, como   testemunhado pelo brasão que nelas se figurou.

Nota: apenas comentaremos a pintura visível atrás do retábulo-mor e que permanece *in situ*, uma vez que o *Pentecostes* e os fragmentos referidos de pintura recentemente destacada da nave estão de tal maneira repintados – e mal – que não   possível saber qual tenha sido a sua aparência original.

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral do lado do Evangelho e parede fundeira da capela-mor. (existe pintura na parede lateral do lado da Epístola, actualmente sem *leitura*).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: os frescos da parede testeira foram picados, talvez como preparação para receber um novo reboco.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: azuis, vermelhos, negro; a paleta desta oficina privilegia tons claros de azul e de vermelho.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:   possível que a pintura se desenvolva desde o nível do pavimento (rodapé de *paralelep dos perspectivados*) até ao da cobertura, embora não seja actualmente visível a pintura no topo das paredes, uma vez que se encontram encobertos por rebocos. As condições de visibilidade e análise das pinturas ao centro da parede fundeira são mês, uma vez que o tardo do retábulo quase se encosta à parede.

PROGRAMAS E TEMAS:

Rodapé: *paralelep dos perspectivados*.

Registo médio:

Parede lateral do lado do Evangelho: *Missa de S. Gregório*.

Parede testeira: ao centro, um *S. Martinho*, o orago, ladeado por *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão* e *S. João Baptista*; esta pintura figurativa encontra-se enquadrada por dois *painéis*, um com decoração de *grotescos* e com brasão de Távora, certamente o do comendador, e outro com flores-de-lis enquadrando brasão da ordem de Cristo.

A propósito destes motivos decorativos, em 1999, Lúcia Cardoso Rosas comentava:

“(...) Segundo Rafael Moreira é neste documento que surge, pela primeira vez em Portugal, o termo “obra romana”. A designação ter-se-ia estendido a motivos decorativos “quer na horizontal (enrolamentos de acantos com “putti” e pássaros, medalhões ou vasos), quer na vertical (os «montantes» e os «pendurados» constituídos por pares de objectos diversos presos a uma fita ou a um talo central emergente de um vaso ou amarrado a uma argola) até acabar por ser associado a estes. A palavra vai ganhando vários sentidos até ser considerada como um género pictórico próprio por João de Barros em 1532. O documento que estamos a seguir [Visitação de S. Martinho do Peso de 1507] coloca a “obra romana” em alternativa a imagens, esclarecendo que romano não implica figuração, embora depois a venha a incluir, como vimos. Esta linguagem decorativa irá evoluir na pintura mural portuguesa, como demonstram as bandas da pintura da igreja de Santo Isidoro (Marco de Canavezes) datadas por inscrição de 1536, e assinadas pelo pintor Moraes.(...)” (ROSAS, 1999, p. 41).

A consideração dos murais da parede fundeira, indica programa rico quer do ponto de vista figurativo, quer decorativo, sendo manifesta a vontade de mostrar a filiação da igreja na Ordem de Cristo e a identidade do encomendador, mais um caso revelador do interesse da nobreza por este tipo de benefícios.

ICONOGRAFIA: recentemente, Lúcia Cardoso Rosas tem reflectido sobre as motivações da representação da *Missa de S. Gregório*, considerando que quando figurada na capela-mor se constitui como argumentação de carácter teológico em favor da presença real de Cristo na hóstia consagrada, e, quando representada na nave, a hóstia aí figurada desempenharia um papel profilático.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: na parede fundeira, o desenho quer dos motivos decorativos, quer de figura é de excelente qualidade, quer no tratamento dos rostos, quer no dos corpos, eficazmente expressivo e sugerindo movimento. A gestualidade galante e os detalhes de caracterização das personagens (por exemplo, a armadura de *S. Miguel*),

indicam um gosto áulico, em consonância com o modo manuelino. O volume é sugerido pelo desenho e pelo claro-escuro.

As condições de observação das pinturas não permitem uma boa análise dos fundos e, consequentemente, das formas de tratamento da profundidade do espaço.

O tratamento da *Missa de S. Gregório* não parece da mesma mão, tanto quanto é possível avaliar, uma vez que o desenho e o uso da cor são mais frustes, como Dalila Rodrigues já notou (RODRIGUES, 1996, p. 43, 47 e 54).

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: tanto quanto é possível avaliar, as barras de enquadramento das cenas figurativas parecem ser lisas.

4.PADRÕES DECORATIVOS: de grotesco e de folhagens rodeando flores de lis.

5.HERÁLDICA: brasão de Távora e brasão da Ordem de Cristo.

6.LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: a composição decorativa com folhagem e flores-de-lis tem paralelo num fragmento de pintura que subiste na capela-mor da igreja de S. Tiago de Alfaiates (Sabugal, Guarda) (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 34-36). Motivo idêntico mas, aparentemente, em maior escala, está presente na capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Fresta de Trancoso (AFONSO, 2006, p. 768 e 772).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: é possível que se trate da mesma oficina que laborou também na capela-mor da igreja de S. Tiago de Alfaiates, Sabugal, Guarda.

ENCOMENDADOR: hipótese: o facto de o comendador em 1507 ser Duarte de Sousa mas as pinturas incluírem um brasão de Távora, tornaria necessário conhecermos a sequência dos comendadores para podermos, talvez, esclarecer a sua cronologia. Não nos foi possível fazê-lo. No entanto, a 14 de Março de 1515, aparece documentado como comendador de Mogadouro Frei Álvaro Pires de Távora (SILVA, 2002, p. 322 e 479, citando I.A.N./T.T., Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 307, fl. 87), a cuja comenda devia estar anexa a igreja de S. Martinho do Peso, tal como acontecia em 1507 (DIAS, 1979, p. 25-45). É possível que tenha sido este o encomendador deste programa de pintura mural, uma vez que o que se realizou corresponde ao que se determinava nos capítulos de visita de 1507 já referidos. Não sabemos quando assumiu o cargo nem até quando, o que não contribui esclarecer a cronologia destas pinturas com maior precisão. Muito mais tarde, em 1565, altura em que o bispo D. António Pinheiro, acompanhado pelo mestre-escola Afonso Luís e pelo licenciado Gil Fernandez, abade do lugar de Duas Igrejas, realizaram a *Avaliação das rendas e benefícios do Bispado e*

Cabido de Miranda (ADBragança, MIT/c 13/cx 6/ Lv 58), ainda era comendador de S. Martinho do Peso um membro da família Távora, “o sor. luís alv[a]r[e]z de tauora”, que detinha também as igrejas de Sampaio, Penas Róias, Sanjoane, Castanheira, Variz, Macedo do Peso e Vidoedo.

CRONOLOGIA: hipótese, considerando a presença de brasão de Távora e informações documentais: este programa de pintura é posterior a 1507; as pinturas incluem um brasão chefe de Távora, sendo provável que se trate do brasão de Frei Álvaro Pires de Távora, o primeiro comendador de Mogadouro desta família que encontramos documentado (em 1515). Propomos portanto uma cronologia de aproximação para estas pinturas de c. 1515.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. INÉDITAS:

ADBragança, MIT/c 13/cx 6/ Lv 58.

2. IMPRESSAS:

DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 41 e 43.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 666-671.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –Frescos, p. 9.

CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, p. 20 e 26.

MOREIRA, Rafael, 1995 - *Arquitectura: Renascimento e Classicismo* in “História da Arte Portuguesa”, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, p. 315-318.

MOURINHO JÚNIOR, António Rodrigues - *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, p. 284.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 43, 47, 54.

ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI* in “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal”, Porto, p. 41.

SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, “Militarium Ordinum Analecta”, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, nº 6, p. 322 e 479 citando I.A.N./T.T., Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 307, fl. 87.

SENDIM-PICOTE – Eremitério «Os Santos»

DESIGNAÇÃO: Eremitério «Os Santos», Picote - Sendim, Mogadouro.

LOCALIZAÇÃO: Picote - Sendim, Mogadouro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS: as pinturas revestem inteiramente as fragas que foram usadas para constituir este abrigo de provável intenção eremítica.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: não nos foi possível situar documentação relativa a este eremitério.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: “*A ermida é formada por um abrigo natural de rocha, voltada a nascente-sul. As paredes da rocha foram desbastadas para possibilitarem a realização da pintura sobre reboco*” (ROSAS, 1999, p. 42).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: perdeu-se pintura nos extremos como se comprova pelo facto da legenda estar incompleta, assim como o *Calvário*.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: negro, amarelo, ocre, vermelho, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura recobria totalmente a superfície das fragas usadas neste abrigo eremítico, incluindo a da cobertura, pintada com estrelas.

PROGRAMAS E TEMAS:

Calvário (parte: é visível a parte superior da cruz e parte do braço e do corpo pendente de Jesus, assim como personagem ajoelhada olhando o Crucificado, com vestes ocre e manto vermelho, certamente S. João), *Encontro de Santo Antão e de S. Paulo Eremita*, *S. Paulo Apóstolo* e *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*.

ICONOGRAFIA: as opções iconográficas acordam-se com o carácter eremítico do abrigo (*Encontro de Santo Antão e S. Paulo Eremita*) e, talvez, com o facto, de este sítio estar associado (segundo a tradição popular em Picote) a capela da invocação de S. Paulo, hoje em ruínas, o que poderia explicar a figuração de *S. Paulo Apóstolo*. O *Calvário* e a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade* são temas maiores da iconografia cristã.

Em todas as figurações se seguem os atributos correntes: *Santo Antão* com a campainha, contas de rezar e báculo em tau, *S. Paulo Eremita* e o corvo com o pão inteiro para o alimentar e a *Santo Antão*, *S. Paulo Apóstolo* e a espada.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Nas pinturas mais bem conservadas (*S. Paulo Apóstolo* e *Coroação da Virgem*), são evidentes as qualidades de um desenho cuidado que eficazmente procura efeitos expressivos e evocadores do volume, assim como estimando o tratamento detalhado das vestes, por exemplo, o da fimbria do manto da Virgem que parece bordado a ouro e com pedrarias. Aqui, o desenho – hábil - não procura fazer-se a partir de modelo, a partir do visível. O tratamento pela cor, usando os tons claros ou mesmo os brancos acentuando as zonas mais iluminadas e mais próximas do observador é eficaz, reforçando o tratamento do volume. Nas vestes de S. Paulo, a *rotundidade* do santo é enfatizada pelo facto da túnica se mostrar apertada, arrepanhada pelos botões que a fecham sobre o peito, deixando ver as vestes que lhe subjazem. Os rostos de cuidado desenho, ainda que, aparentemente, algo repetitivo, parecem exprimir melancólica aceitação.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: aparentemente apenas se marcou um nível de solo, a ocre; no entanto, acompanhando *S. Paulo Apóstolo*, parece ter-se feito alguma outra indicação de carácter cenográfico, presentemente sem *leitura*.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: as pinturas aparecem enquadradas por barras rectilíneas, algumas das quais têm motivos decorativos (entre o *Encontro* e *S. Paulo*, por exemplo) e que lembram o gosto nas opções de cor (ocre sobre amarelo) e de desenho (motivos florais) de barras de enquadramento de Larinho, não sendo iguais, nem se podendo atribuir uma autoria comum a estes murais cuja pintura figurativa é, aliás, muito diferente.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existem figurações heráldicas.

6. LEGENDA: o Abade de Baçal leu “Esta obra de Nossa Senhora da // Gloria mandou propor A (ntonio?) E(steves?) juão. Era em Jesus de 1553. Pinillo”. O que, presentemente se pode ler da legenda é: “(...)TA OBRA DE NOSA SNRA DA(...)/(...)ORIA MA DOV P Aº ETVAS” e, em cursivo, numa linha superior, “mdrxiii” e numa linha inferior “joao p(...)”. Poderíamos, portanto, desdobrando as abreviaturas, ler: (...) [ES] TA OBRA DE NO[S] SA S[E] N[HO] RA DA(...) / [GL] ORIA MA[N] DOV P[INTAR?] Aº (António? Álvaro?) E[S] T[E] VAS (?), ao que se

acrescenta o texto em letra cursiva que refere “mdrxiii”(?), ou seja, 1553(?) e “joao p(...)”, talvez o nome do pintor.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: “joão p(...)”?

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): “Aº E[S]T[E]VAS”?

CRONOLOGIA: 1553? O Abade de Baçal leu na legenda a data “1553” de uma forma que não podemos ler actualmente “Era em Jesus de 1553”. O que podemos ler é uma parte da legenda em letra cursiva minúscula que supomos indicar a data “mdrxiii”, ou seja, 1553, de acordo com a leitura do Abade de Baçal; no entanto, estando esta parte da pintura muito apagada, não nos sentimos absolutamente seguros desta leitura. De qualquer forma, o tipo de letra usado na legenda assim como as características estilísticas destas pinturas poderiam corresponder a esta cronologia de meados do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS AO EREMITÉRIO: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 685-692.

ALVES, Francisco Manuel, 1982 - *Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança. Arqueologia, etnologia e arte*, v. 11, Bragança (reimpressão da 1ª edição, 1909-1948), p. 436.

MOURINHO, António Maria, 1987 - *Três eremitérios no Douro, em terra de Miranda*, “Gaya”, v. 5, Vila Nova de Gaia, p. 197.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 - *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal, Porto, p. 42.

ROSAS, Lúcia Cardoso, 2000 – *O Eremitério «Os Santos» em Sendim/Picote* in “Douro - Estudos e Documentos”, vol. V (9), p. 47-57.

SERZEDELO – Igreja de Santa Cristina

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Cristina de Cerzedelo, Serzedelo, Guimarães.

LOCALIZAÇÃO: Serzedelo, Guimarães.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ* e em painéis com pintura destacada da capela-mor e que foram colocados na nave.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor (parede fundeira e paredes laterais na zona atrás do retábulo-mor, porta para a capela funerária/actual sacristia, tardo do arco triunfal, bem como as respectivas colunas), arco triunfal e paredes laterais da nave e na capela funerária anexa à capela-mor e que serve actualmente de sacristia.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da colação do arcebispo (PIMENTA, 1941, p. 126 e ADB, RG, Lº 332, fol. 90).

No *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* regista-se:

“(…) Aos xix dias do mês de Dezembro do anno de **myll e quinhentos e doze** anos na cidade de braagam **Joham Gonçallvez** conego de braaga e abade de samta cristinha de cerzedelo de terra dantrambas aves deste arcebispado renunciou a esta igreja de samta cristinha de cerzedello com suas anexas simplesmente nas mãos do dito senhor arcebispo e sua senhorja pronunciou por vaga com as ditas anexas e semdo asy vaga o dito senhor aa sua presentacam e da sua igreja de braaga Im solidum comfirmou em abade e rector da dita igreja de samta cristinha de cerzedello com suas anexas (...) a **Gonçalo Ffernandes** (...) clerigo de missa desta cidade (...)” (sublinhados nossos; ADB, RG, Lº 332, fol. 105). Não voltou a ocorrer registo de nenhuma outra confirmação nesta igreja até ao fim do arcebispado de D. Diogo de Sousa pelo que podemos supor que coube a Gonçalo Fernandes a sua cura “*no espiritual e temporal*”, pelo menos, até 1532. Na verdade, era ainda este o abade e reitor desta igreja em **1537**, segundo o *Livro de Mostras do tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique* (ADB, RG, Lº 323, fol. 77).

Seguidamente, apresentamos quadro resumindo as informações que pudemos recolher a propósito dos abades desta igreja nos finais do século XV e nas primeiras décadas do século XVI:

Abades	Datas	Fonte
Diogo Fernandes Cónego de Braga	6/Ag/1484: breve apostólico do papa Inocêncio VIII para se poder promover a ordens sacras sucessivas (o que veio a fazer, em Braga, em 1486) 12/Ag/1484: provisão na igreja de Santa Cristina de Serzedelo, dada em Roma	ADB, RG, Lº 321, fol. 5 vº e 6
João Gonçalves Cónego de Braga e abade de Santa Cristina de Serzedelo e suas anexas	19/Dez/1512: renúncia à igreja de Santa Cristina de Serzedelo e suas anexas	ADB, RG, Lº 332, fol. 105
Gonçalo Fernandes, clérigo de missa	25/Mai/1499: Ordens Menores 15/Fev/1505: Ordens de Epístola 8/Mar/1505: Ordens de Evangelho 22/Mar/1505: Ordens de Missa 19/Dez/ 1512: apresentação na igreja de Santa Cristina de Serzedelo e suas anexas pelo arcebispo D. Diogo de Sousa 1537: ainda era vivo e continuava a ser abade de S. Cristina de Serzedelo e suas anexas	ADB, RG, Lº 323, fol. 77 ADB, RG, Lº 332, fol. 105 ADB, RG, Lº 323, fol. 77

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira e paredes adjacentes (nas zona atrás do retábulo que aqui existiu, razão pela qual sobreviveram).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: estas pinturas foram recentemente intervencionadas e apresentam-se no melhor estado possível. Convém, no entanto, lembrar que a *Anunciação* e a *Santa Cristina* que se colocavam ao centro da parede fundeira da capela-mor, sobre a fresta, haviam sido destacadas nos anos cinquenta e se encontram actualmente num estado lastimável. No restante que se conservou quer na capela-mor, quer no arco triunfal/nave, quer na capela funerária, houve perdas de reboco assim como consideráveis perdas cromáticas.

RESTAUROS:

1957-59: Abel de Moura e Clemente Francisco Rodrigues;

2001: Mural da História.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, cinzentos e branco nos *rinceaux*;

paleta variada no programa figurativo (amarelo/ocres, vermelhos, azul).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: na capela-mor, decoração de *grotescos/rinceaux* parece ter enquadrado totalmente as figurações sacras colocadas ao centro da parede fundeira, servindo como rodapé (o que não é comum) e enquadrando-as lateralmente e no topo.

PROGRAMAS E TEMAS:

Registo inferior: *Santo Antão*, *Santa Cristina* (destacada aquando do restauro da igreja nos anos 50), *S. Martinho*.

Registo superior: *Anunciação* (destacada aquando do restauro da igreja nos anos 50; encimada por representação de Deus-Pai, hoje tapada pelo tecto de madeira, segundo informação de Joaquim Inácio Caetano) e enquadrada por decoração de *grotescos/rinceaux*.

ICONOGRAFIA: as figuras sacras representadas são-no com os seus atributos habituais. Na figuração de S. Martinho optou-se pela figuração do tema de *S. Martinho dividindo o manto com o mendigo*, como, aliás, parece ter sido costume entre nós.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: tanto quanto o estado de conservação destas pinturas permite avaliar, o desenho, embora nunca tenha a pretensão de se fazer a partir de modelo, apresenta certos requintes. Estimam-se as torções das cabeças evocando movimento, evidentes quer no *S. Martinho*, quer no Arcanjo Gabriel e na Nossa Senhora da *Anunciação*.

A vontade de indicar movimento pelo desenho é particularmente assinalável na representação de S. Martinho: o cavalo levanta a pata, indicando a marcha, o santo vira a cabeça e o corpo para trás e divide o manto como se, após ter visto o mendigo, e com a montada em movimento, se tivesse que voltar para trás para cumprir a seu desejo de caridade. Ainda no *S. Martinho* cuidam-se também pormenores de caracterização *ao moderno*: o garbo do cavalo expresso na curva elegante da cabeça e no cuidado da crina, a riqueza das vestes de S. Martinho, quer a do chapéu com pluma galante, quer a do manto com ampla gola e forro de pele.

VOLUME: indicado por alguns efeitos de claro-escuro.

COMPOSIÇÃO: tanto quanto é possível avaliar, no *S. Martinho*, pretende-se que o episódio da vida do santo que se optou por representar domine o campo de representação, remetendo pormenores de caracterização cénica para um papel secundário. O mesmo parece acontecer na representação de *Santa Cristina*. Na *Anunciação*, havendo uma longa tradição de inclusão de indicações cénicas e de grande valor simbólico (o vaso com açucenas, a estante em que a Virgem pousara o livro pelo qual orava), isso é menos nítido (CASIMIRO, 2005, vol. I, p. 315-370).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no *S. Martinho* figuram-se colinas, ao longe (o que é indicado pela sua baixa altura – e pequenez – quando comparadas com as proporções do santo a cavalo).

VOLUME: parece haver indicações de claro-escuro.

ESPAÇO: no *S. Martinho* parece ter-se indicado um solo, o do primeiro plano em que se desenrola a cena. Na figuração e nas proporções das colinas representadas no fundo procura indicar-se a sua lonjura.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: usam-se barras de enrolamentos. No tardo do arco triunfal aparece barra que será usada também no enquadramento da *Santa Catarina de Alexandria* na nave.

Como já referimos, esta oficina usa largas e exuberantes composições de *grotescos/rinceaux* enquadrando as áreas em que desenvolve figurações. Nessas composições evidencia grande gosto pela variedade de motivos, grande capacidade inventiva e muita qualidade de execução.

4. PADRÕES DECORATIVOS: no estado actual das pinturas não é possível comentar este aspecto.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer representação heráldica.

6. LEGENDAS: não há legendas visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: como já se referiu, esta oficina operou também na nave (*grotescos/rinceaux* e *Santa Catarina de Alexandria* e executou também o segundo programa na capela funerária).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: Estas pinturas têm sido atribuídas ao chamado *Mestre Delirante de Guimarães*, seguindo uma proposta de Dalila Rodrigues (“*A ser assim [pintores executando retábulos e pintura a fresco], seria interessante poder comparar o seu desempenho na pintura de retábulo (sobre madeira?) e na empreitada fresquista, como sucede no caso do anónimo pintor activo em Guimarães, autor do núcleo de pinturas sobre madeira existente no Museu de*

Alberto Sampaio e, muito provavelmente, da *Virgem da Rosa* do Museu Nacional de Machado de Castro – obras até agora incluídas no horizonte cronológico do séc. XV. De acordo com a recente investigação, as características do processo criativo deste pintor e o uso de um formulário muito particularizado permitem incluir ainda no seu ciclo de actividade os frescos *Degolação de S. João Baptista*, destacado da sala capitular do convento de S. Francisco de Guimarães, e a *Anunciação* da igreja de Serzedelo (Guimarães), pintura destacada, para um suporte de tela, da parede fundeira da capela-mor, onde se encontrava originalmente sobre a fresta entaipada. Os dois frescos revelam um pintor que, entre outros aspectos, recorre a uma acentuada monumentalização e teatralização das figuras e a um grande aparato decorativo dos cenários, procurando romper com a imagem do fundo como uma superfície inerte.” in RODRIGUES, 1996, p. 58-59). Catarina Vilaça de Sousa, considerando a *Anunciação* como parte integrante do primeiro programa de pintura mural da capela-mor, estende a atribuição a todo este programa, às pinturas que, na nave e na capela funerária, com ela se relacionam e, ainda, às desaparecidas pinturas da igreja de Joane (SOUSA, 2001, p. 234). Foram Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho quem aproximou um conjunto de pinturas a óleo sobre madeira existente no Museu de Alberto Sampaio (*Tríptico da Lamentação*, proveniente da Capela de S. Brás do claustro da igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, *Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo e S. Miguel e Santa Margarida*, provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães) da pintura a fresco *Degolação de S. João Baptista* (destacada da sala do Capítulo do convento de S. Francisco de Guimarães, e que se conserva também neste Museu), propondo a designação de *Mestre Delirante de Guimarães* para o autor de todas estas obras (VANDEVIVERE e CARVALHO, 1996, p. 16-39). Joaquim Inácio Caetano partilha o mesmo ponto de vista como se evidencia no seu recente trabalho “*Notícia sobre Pintura Mural em Telões*”²⁹.

Inicialmente, os argumentos aduzidos para estas atribuições pareceram-nos frágeis. No entanto, na verdade, não há apenas semelhança entre o motivo de adamascado no *drape d'honneur* atrás de Herodes na *Degolação* e os motivos de adamascado que ocorrem no *Tríptico da Lamentação* e na *Virgem do Leite*. Para além de outros argumentos aduzidos pelos autores já referidos, e apesar de não se encontrar “um grande aparato decorativo dos cenários, procurando romper com a imagem do fundo como uma superfície inerte” (RODRIGUES, 1996, p. 59) nestas pinturas em Serzedelo, manifesta-se aqui o gosto

²⁹ Este trabalho foi-me gentilmente cedido pelo autor ainda antes da sua publicação, o que muito agradeço.

pelas poses animadas e pelas torções de cabeça desse conjunto de pinturas atribuídas ao *Mestre Delirante de Guimarães* e é impressionante a semelhança no tratamento do rosto e das vestes entre o S. João do *Triptico da Lamentação* e o S. Martinho de Serzedelo (veja-se fotografia em VANDEVIVERE e CARVALHO, 1996, p.25, fig. 8). No entanto, há que notar grandes semelhanças nas formas das asas e das vestes (particularmente a forma de tratar as mangas) do anjo da *Anunciação* no *Triptico da Lamentação* do *Mestre Delirante de Guimarães* e idêntica pormenorização nos anjos que acompanham a *Nossa Senhora com o Menino* na capela-mor da igreja de Corvite que, no entanto, deve ser obra de outra oficina, usando diferentes recursos e diferente gosto decorativo como se verifica nas largas barras de enquadramento com decoração vegetalista em amarelos/ocres sobre branco que usa quer em Corvite, quer, por exemplo, na terceira camada de pintura mural aqui, na nave e arco triunfal desta igreja de Serzedelo. Como explicar tais semelhanças? Um colaborador do *Mestre Delirante* que migra para outra oficina operando na mesma região, continuando a fazer anjos como aprendera com esse mestre? Influência do *Triptico da Lamentação*?

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: *Mestre Delirante de Guimarães*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: o abade de Santa Cristina de Serzedelo, talvez, atendendo à cronologia provável desta campanha de pintura mural, Gonçalo Fernandes (abade desde 1512 e ainda o sendo em 1537).

CRONOLOGIA: hipotética. Esta oficina, em Serzedelo, realizou este programa na capela-mor, o segundo programa na nave e o segundo programa na capela funerária. Ora, ao segundo programa da nave sucedeu-se outro com evidentes semelhanças com o realizado na capela-mor e no arco triunfal do lado do Evangelho na igreja de Santa Maria de Corvite. Num capítulo de visita a esta última igreja, datado de 1548, o visitador decide mandar “(...) *aos fregueses que pintem o altar de São Bastião de remano sob pena de dozentos reaes pêra as obras da see.*” (ADB, VD, Lº 434, fol. 2 vº). Nas visitas seguintes que se conservam (ADB, Visitas e Devassas, Livro 435 de 1571 e ADB, Visitas e Devassas, Livro 436 de 1586) não se volta a mandar realizar mais nenhum programa de pintura. Parece, assim, que, em 1548, toda a restante pintura em Corvite já existiria. Ou seja, deve tratar-se de oficina laborando aqui nos anos quarenta de quinhentos. Como estas pinturas da capela-mor de Serzedelo são anteriores a essas pinturas em Corvite, elas deverão corresponder, talvez, aos anos vinte - trinta de quinhentos o que, aliás, as suas características estilísticas parecem confirmar. Na verdade, a exuberância das composições de *grotescos/rinceaux* indica alguma

maturidade não só no gosto por este tipo de decoração mas também na capacidade de invenção e de execução desse tipo de motivos que esta oficina evidencia, o que parece indicar uma datação não anterior aos anos vinte. Na verdade, em Santa Leocádia, há excelentes composições deste tipo mas apenas nos topos das paredes. A exuberância, o amor pela variação de motivos que encontramos em Serzedelo faz lembrar mais a largueza das composições de Nossa Senhora de Guadalupe, já de 1529.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira subsistem dois pequenos fragmentos sobre a representação de S. Martinho indicativos de subsequente campanha de pintura mural. O que é visível é tão escasso que apenas se justifica esta referência, não sendo possíveis mais comentários.

RESTAUROS: 1957-59: Abel de Moura e Clemente Francisco Rodrigues;

2001: Mural da História

ARCO TRIUNFAL/NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: pequenas porções desta primeira camada são visíveis através de lacunas nos *grotescos*. O que é visível apenas justifica esta referência, indicativa de campanha de pintura mural subjacente e anterior aos *grotescos/rinceaux*, não sendo adequados mais comentários.

RESTAUROS:

1957-59: Abel de Moura e Clemente Francisco Rodrigues;

2001: Mural da História

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais da nave do lado do Evangelho e do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente. houve perdas de reboco e perdas cromáticas.

RESTAUROS:

1957-59: Abel de Moura e Clemente Francisco Rodrigues;

2001: Mural da História

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, cinzentos e branco nos *rinceaux*;

paleta variada no programa figurativo (amarelo/ocres, vermelhos, azul, verde)

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: na nave não se conservou pintura ao nível do rodapé que poderia nem ter existido se aqui houve – e deveria haver – altares de fora. Como nas paredes laterais da nave a composição de *grotescos/rinceaux* se desenvolve até ao nível da cobertura, parece muito provável que tivesse havido pintura desta oficina em toda a envolvente do arco triunfal.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede da nave do lado do Evangelho: *grotescos/rinceaux* e, num nível baixo, *Santa Catarina de Alexandria*

Parede da nave do lado da Epístola: *grotescos/rinceaux*.

ICONOGRAFIA: sem particularidades especiais.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o que se conserva da *Santa Catarina de Alexandria* é tão pouco que não permite comentários particulares.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação em que se encontra a *Santa Catarina de Alexandria* não é possível analisar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: usa-se uma barra que também foi usada no tardo do arco triunfal e uma outra com motivo de grillhagem simples.

4. PADRÕES DECORATIVOS: no estado actual das pinturas, não é possível identificar motivos de padrão.

5. HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6. LEGENDAS: não são visíveis legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: Catarina Vilaça de Sousa atribui ainda a esta oficina as pinturas (desaparecidas mas a cujas fotografias esta investigadora teve acesso) na igreja de Joane. Joaquim Inácio Caetano atribui também a esta oficina a segunda campanha no topo do arco triunfal do lado do Evangelho na igreja de Santo André de Telões, pinturas recentemente redescobertas e restauradas no âmbito de uma intervenção coordenada pela DREMNN (CAETANO, 2006 - *Notícia sobre Pintura Mural em Telões*, no prelo).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: vejam-se os comentários a este propósito relativos à camada 2 na capela-mor, pinturas realizadas pela mesma oficina.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: *Mestre Delirante de Guimarães*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: nesta localização, estas pinturas devem ter sido pagas pelos paroquianos. Provavelmente, a iniciativa da escolha

desta oficina coube ao abade, uma vez que tinha sido necessário realizar as pinturas na capela-mor. Parece possível que os paroquianos, até por conveniência, encomendassem o que era da sua responsabilidade (estas pinturas na nave/arco triunfal) à mesma oficina, assim como o mesmo se deve ter feito para a capela funerária.

CRONOLOGIA: Catarina Vilaça de Sousa propõe como cronologia destas pinturas os anos entre 1510-1530, supomos que por ser esse o âmbito cronológico proposto por Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho para a actividade do que designam como *Mestre Delirante de Gimarães*. Parece-nos mais provável que estas pinturas em Serzedelo sejam dos anos vinte-trinta. Como já referimos, a exuberância das composições de *grotescos/rinceaux* indica alguma maturidade não só no gosto por este tipo de decoração mas também na capacidade de invenção e de execução desse tipo de motivos que esta oficina evidencia, o que parece indicar uma datação não anterior aos anos vinte. Na verdade, em Santa Leocádia de Montenegro (Chaves), há excelentes composições deste tipo (c. 1511-1513) mas apenas nos topos das paredes. A exuberância, o amor pela variação de motivos que encontramos em Serzedelo faz lembrar mais a largueza das composições de Nossa Senhora de Guadalupe, já de 1529.

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: paredes da nave, quer do lado do Evangelho (*S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão*) quer do lado da Epístola (*S. Brás e Santo?*); arco triunfal: *Martírio de S. Sebastião* (do lado do Evangelho), *Nossa Senhora com o Menino* (do lado da Epístola).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente. Houve perdas de reboco e perdas cromáticas.

RESTAUROS:

1957-59: Abel de Moura e Clemente Francisco Rodrigues;

2001: Mural da História.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocres, azul, vermelho.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: na nave não se conservou pintura ao nível do rodapé que poderia nem ter existido se aqui houve – e deveria haver – altares de fora.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede da nave do lado do Evangelho: *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão*

Arco triunfal, do lado do Evangelho: *Martírio de S. Sebastião* (registro inferior)

Arco triunfal do lado do Epístola: *Nossa Senhora com o Menino*

Parede da nave do lado da Epístola: S. Brás e Santo ? (num nível baixo).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: desenho cuidado dos rostos e dos corpos. Manifesta-se preferência por poses sinuosas indicativas de um gosto de sinal maneirista. No corpo de Nossa Senhora evidencia-se, também, tendência para o seu tratamento como *figura-ânfora*, o que é indicativo de tendência para o mesmo paradigma de gosto.

VOLUME: efeitos de claro-escuro; usa-se o branco para marcar as dobras das vestes, indicando, assim, as zonas mais iluminadas.

COMPOSIÇÃO: tanto quanto é possível avaliar no estado em que se encontram as pinturas, os santos figurados dominam o campo de representação, sendo dada pouca atenção aos fundos. Aliás, à exceção do que acontece na figuração dos santos na parede da nave do lado da Epístola, não parece sequer ter-se tido a preocupação de indicar níveis de pavimento nem no *S. Miguel* nem na *Nossa Senhora com o Menino*. No entanto, atrás da *Nossa Senhora com o Menino*, figurou-se um pano de armar debruado com enrolamentos.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: atrás da *Nossa Senhora com o Menino* representou-se um *drape d'honneur*. Parece haver trabalho de fundo atrás do santo figurado ao lado do S. Brás mas no estado em que se encontra a pintura não é possível avaliá-lo. Não parece haver trabalho de fundos nem no *S. Miguel* nem no *Martírio de S. Sebastião* mas, como nestas pinturas houve grande perda cromática, isso não quer dizer que não possa ter existido.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: rectilíneas, em cinzento, branco e vermelho.

Sobre as figurações com suas molduras fingidas correm largas barras com decoração vegetalista em tons de amarelo/ocre sobre branco de bom desenho e boa coloração.

4. PADRÕES DECORATIVOS: no estado de conservação das pinturas não é possível avaliar este aspecto.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer representação heráldica.

6. LEGENDAS: não são visíveis quaisquer legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: pinturas na capela-mor e arco triunfal (pelo menos, do lado do Evangelho) na igreja de Santa Maria de Corvite, S. João de Calvos (desaparecidas), S. Pedro de Sanfins de Ferreira (SOUSA, 2001, p. 236, 238).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: O *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão* tem composição semelhante a pintura de Bartolomeo Vivarini a propósito do mesmo tema. Correriam em Portugal gravuras baseadas nesta pintura? Basear-se-ia esta pintura de Vivarini em gravura que inspirou também esta oficina de Serzedelo?

ARTISTA/OFICINA: desconhecido. Catarina Vilaça de Sousa propõe que se denomine esta oficina como “*Oficina das Volutas*”, atendendo ao uso que faz de largas barras de enquadramento com uma forma de decoração vegetalista muito particular (SOUSA, 2001, p. 236).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): dada a sua localização, estas pinturas devem ter sido pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese: dados os paralelos com a pintura existente na capela-mor e nave/arco triunfal (à exceção do lado da Epístola) da igreja de Corvite importa considerar qual possa ter sido a cronologia dessas pinturas.

Segundo o *Livro de capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, de 1548, o visitador ordena:

“No dito dia [10 de Setembro de 1548] visitei a dita jgreia em presença d’ **António Alvarez capelão** e com parte dos fregueses. He bem servyda no spiritual. Quanto ao temporal

Item. Mamdo ao abade que cumpra com as visytações passadas, a saber, que ponha huas toalhas francesas que pemdao de cada banda meã vara, sob penna de trezentos rs ate o natal.

Mamdo aos fregueses que pintem o altar de São Bastião de remano sob pena de dozentos rs pêra as obras da see.” (ADB, VD, Lº 434, fol. 2 vº).

Como interpretar esta ordem do visitador aos fregueses? Como se manda pintar o altar de S. Sebastião, isso parece indicar que a figuração deste santo já existia e que o que se mandava pintar era o frontal do altar (“*de remano*”, talvez como o frontal do *altar de fora* do lado do Evangelho). Como não se ordena nem ao abade nem aos fregueses que mandem realizar pintura nem na capela-mor, nem no resto do arco triunfal, ficamos com a impressão de que toda essa pintura já existiria. A assim ser, todas as outras pinturas aqui existentes deverão ser anteriores a 1548.

Nas *Visitações* seguintes que se conservam (ADB, Visitas e Devassas, Livro 435 e ADB, Visitas e Devassas, Livro 436) não se volta a mandar realizar mais nenhum programa de pintura nesta igreja. Parece, assim, que, em 1548, toda a restante pintura em Corvite, precisamente atribuível a esta oficina que trabalha nesta terceira intervenção de pintura mural na nave/arco triunfal de Serzedelo, já existiria. Ou seja, o trabalho em Corvite deve ter decorrido nos anos quarenta mas é perfeitamente possível que a laboração desta oficina se tenha prolongado pelos anos cinquenta. Em Serzedelo parece acentuar-se o gosto pelas poses sinuosas indicativas de um gosto já de sinal maneirista, pelo que não repugna pensar que a cronologia destas pinturas de Serzedelo possa ser posterior às de Santa Maria de Corvite.

Também Catarina Vilaça de Sousa propõe para estas pinturas uma datação dos anos 40 ou 50 de quinhentos, “*seguindo a datação da Visitação onde o exemplar de S. João dos Calvos e de Santa Maria de Corvite, integráveis nesta oficina, surgem referidos*” (SOUSA, 2001, p. 236).

CAMADA 4:

LOCALIZAÇÃO: registos altos do arco triunfal, quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente.

RESTAUROS:

1957-59: Abel de Moura e Clemente Francisco Rodrigues;

2001: Mural da História

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada. As opções de cor e da sua combinação resultam mais cruas que as das oficinas anteriores.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: estas duas representações de santos franciscanos (*S. Francisco* e *Santo António*) colocam-se acima das de intervenção anterior.

PROGRAMAS E TEMAS:

Arco triunfal, do lado do Evangelho: *S. Francisco recebendo os estigmas* (registo superior)

Arco triunfal, do lado da Epístola: *Santo António* (registo superior)

ICONOGRAFIA: S. Francisco é representado recebendo os estigmas, tema que parece ter sido de grande estima em Portugal.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o *S. Francisco* e o *Santo António* não parecem da mesma mão, embora o desenho de ambos seja rígido e bem menos requintado do que o das pinturas da oficina que realizou o programa comentado antes. No entanto, o *S. Francisco* é muito mais fraco no desenho, concepção do arranjo geral do corpo e dos seus detalhes (vejam-se as mãos e pés) e até na preparação geral da composição que o *Santo António*. O volume é indicado pelo desenho das vestes e no rosto de *Santo António*, por algum uso de claro-escuro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: O espaço é rudimentarmente indicado por um nível de pavimento no qual predominam os vermelhos (tratado do mesmo modo no *S. Francisco* e no *Santo António*) e por um nível de céu muito sumariamente tratado.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: acompanhando *S. Francisco*, barras de laçarias; acompanhando o *Santo António*, barras com uma forma peculiar de enrolamentos. Também na execução das barras de enquadramento se adivinha mais do que uma mão nesta oficina: a barra de enrolamentos que corre do lado esquerdo do *Santo António* é bem executada, enquanto a do lado direito é tão mal executada que nem se perceberia que se trata de enrolamentos se não estivesse a par da do lado esquerdo.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existem representações heráldicas.

6. LEGENDAS: acompanhando o *Santo António*: “S. ANT^o”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, a encomenda deveria ser paga pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese: dadas as características estilísticas, particularmente, o uso de barras de enquadramento com motivos de laçaria, anos cinquenta de Quinhentos?

CAMADA 5:

Motivos decorativos vegetalistas a vermelho sobre branco no topo da parede do arco triunfal.

CAPELA FUNERÁRIA (actual sacristia):

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede este. Esta pintura apenas é visível onde houve perda de reboco na camada pictórica que se lhe sobrepõe. Apenas se vêem as pernas e o saio de *S. Cristóvão*, o qual se adivinha ser adequadamente gigantesco; parece ter existido um rodapé de paralelepípedos.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente.

RESTAUROS: 2001: Mural da História

TÉCNICA: fresco

PALETA CROMÁTICA: vermelhos, cinzentos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a adivinhar pelo que é visível deste programa, deveria desenvolver-se quase desde o nível do pavimento até muito alto na parede fundeira da capela, se não até ao seu topo.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Cristóvão*.

ICONOGRAFIA: A representação de *S. Cristóvão* é particularmente adequada numa capela funerária uma vez que a popularidade da devoção a este santo assentava no facto de se acreditar que protegia contra a *má morte*, ou seja, a morte súbita, sem confissão nem sacramentos.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: desenho esquemático e rígido. É pelo desenho que se indica o movimento (*S. Cristóvão* em marcha).

VOLUME: a avaliar pelo que se conserva, não há qualquer pretensão de evocação do volume pelo claro-escuro.

COMPOSIÇÃO: não é possível avaliar este aspecto.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não é possível avaliar este aspecto.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não é possível avaliar este aspecto.

5. HERÁLDICA: não é possível avaliar este aspecto.

6. LEGENDAS: resto de legenda junto às pernas do santo (ilegível)

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): provável: administrador desta capela funerária.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: esta pintura poderá ser anterior ao século XVI. Do século XV?

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede Nascente.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente. Houve perdas de reboco e perdas cromáticas que afectam sobretudo a pintura do lado da Epístola. No *S. Martinho*, por exemplo, houve enorme perda cromática.

RESTAUROS: 2001: Mural da História

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: conjunto de *grotescos* de grandes dimensões em tons de cinzentos sobre fundo vermelho.

Nas figurações, a avaliar pela *Santa Luzia*, a paleta é variada (amarelo/ocres,

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: Nesta segunda campanha de pintura mural (da mesma oficina que executou a pintura da capela-mor), já não se conserva a pintura ao nível do rodapé correspondente à intervenção desta oficina, mas mantém-se a mesma opção verificada na capela-mor de enquadrar lateralmente e no topo as figurações sacras com amplas composições de *grotescos/rinceaux*.

PROGRAMAS E TEMAS: conservam-se uma *Santa Luzia* e um quase desaparecido *S. Martinho*.

ICONOGRAFIA: a que se deveu esta alteração de temas? Ou mantinha-se um S. Cristóvão ao centro da parede fundeira, sobre a fresta? Deve ter sido pouco antes da realização desta campanha de pintura que se abriu a porta de acesso à capela-mor cuja modinatura é indicativa de gosto dos inícios do século XVI. Porquê? Porque não era cómodo para o abade ou capelão ter que sair da igreja sempre que eram necessários serviços religiosos na capela funerária? Teria esta capela passado, na altura em que se realizou este programa de pintura mural, a funcionar como sacristia, aí mandando o abade figurar santos da sua devoção e não já, como anteriormente, um S. Cristóvão, aparentemente mais adequado a uma intenção funerária?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: cuidado e expressivo desenho do rosto de Santa Luzia. O que é possível apreciar do S. Martinho indica uma figuração praticamente igual à da capela-mor.

VOLUME: efeitos de claro-escuro.

COMPOSIÇÃO: não é possível avaliar este aspecto.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de enrolamentos; barra com motivo de *ameias escalonadas*.

4. PADRÕES DECORATIVOS: padrão de adamascado nas vestes da Santa Luzia.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer representação heráldica.

6. LEGENDAS: é visível - mas ilegível - um resto de legenda do lado da Epístola.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: ver comentários relativos à primeira camada de pintura na capela-mor.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: ver comentários relativos à primeira camada de pintura na capela-mor.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: *Mestre Delirante de Guimarães*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese: pelas razões expostas no nosso comentário às pinturas da capela-mor, talvez, esta campanha se possa situar nos anos vinte ou trinta de quinhentos.

CAMADA 3:

LOCALIZAÇÃO: acima do janelão da parede Nascente, pequeno fragmento de uma *Coroação de Nossa Senhora por anjos* do qual subsiste apenas o rosto de Nossa Senhora e dois dos anjos que a coroam. Por esta razão, reduziremos os campos de análise da ficha de inventário que vimos usando apenas aos que são de comentário relevante para este caso.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fragmentário.

RESTAUROS: 2001: Mural da História.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco

PALETA CROMÁTICA: houve grande perda cromática pelo que sobressaem os ocre.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS: fragmento do rosto de uma Nossa Senhora a ser coroada por anjos.

ICONOGRAFIA: não é possível avaliar este aspecto.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O pouco que subsiste permite adivinhar bom e requintado desenho que lembra o da *Nossa Senhora com o Menino* (particularmente o rosto do anjo) em Corvite.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: como já se referiu, existe semelhança entre o rosto do anjo que coroa Nossa Senhora aqui e em Corvite.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese: a semelhança de tratamento do rosto do anjo aqui e na *Nossa Senhora com o Menino* em Corvite permite pensar numa cronologia semelhante, ou seja, pelos anos quarenta de quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. ?

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 332, fol. 105.

ADB, RG, Lº 323, fol. 77.

ADB, RG, Lº 330 (antigo 304), fol. 90.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 699-707.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1961, nº 106 – Conservação de Frescos, p.11-12 e figuras1-10.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 75-76.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, 2004 – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, tese de doutoramento no ramo de conhecimento em História da

Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, vol. I, p. 315-370.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 42, 58-59

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI* in “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 219-273.

VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, IPM, 16-39.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS:

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1961, nº 106 – Conservação de Frescos, figuras 1-10.

SOUTELINHO DA RAIA – Igreja de Santo António

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santo António de Soutelinho da Raia.

LOCALIZAÇÃO: Soutelinho da Raia, Chaves.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: são actualmente visíveis pinturas murais na parede fundeira da capela-mor.

[Na parede lateral da nave do lado do Evangelho desenvolve-se interessante programa de pintura mural já fora do âmbito cronológico deste estudo. Aí se desenvolve extensamente um interessantíssimo ex-voto cujas pilastras de enquadramento lateral parecem influenciadas pelo gosto joanino, podendo estas pinturas murais, dado o seu carácter vernáculo, poder ter cronologia que ultrapasse os meados do século XVIII.]

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: esta igreja não consta do *Censual* de D. Diogo de Sousa, nem identificámos qualquer tipo de documentação do século XVI a ela referente.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as pinturas só são visíveis parcialmente, uma vez que se encontram largamente cobertas por rebocos posteriores e caições. Para além disso, o retábulo-mor quase se encosta à parede o que impede a observação do que possa estar aí figurado.

RESTAUROS: não houve restauros.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzentos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto mas, a avaliar pelos fragmentos presentemente visíveis, deve tratar-se de amplo programa de pintura mural, desenvolvendo-se do nível do pavimento ao da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS: são visíveis duas figurações de santos, *Santa Apolónia* (vê-se a tenaz com dente, seu atributo) e um *Santo*, aparentemente com hábito dominicano (não são visíveis os atributos). Não é visível a figuração atrás do retábulo-mor cujo tardo se encosta à parede.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é visível, trata-se de bom desenho e de boa modelação, o que é particularmente evidente no rosto do *Santo*. O tratamento dos corpos e dos panejamentos indica pintura de carácter maneirista.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não é possível avaliar este aspecto.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não são visíveis legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização as pinturas deveriam ser encomenda do abade da igreja à qual esta estaria anexa.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos: segunda metade do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS: desconhecidas.

2. INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA: desconhecida.

(Supomos que se trata de caso de pintura mural inédito).

TABUADO – Igreja de S. Salvador

DESIGNAÇÃO: Igreja do Salvador de Tabuado.

LOCALIZAÇÃO: Tabuado, Marco de Canaveses.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: as pinturas existentes na capela-mor mantêm-se *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor e nave.

As pinturas na nave, que a recobriam inteiramente, desapareceram.

Em 1924, Vergílio Correia, que descobriu não só as pinturas da capela-mor (que se mantêm) mas que realizou também sondagens por toda a nave (pinturas que desapareceram) escrevia dizendo ter ficado com a “*Certeza de que o resto da igreja fôra igualmente pintado (...). Não ficou na igreja um centímetro de parede que não fosse pintado, incluindo as esculturas dos portais (...)*”. Este autor refere, de entre as pinturas na nave “*A figura de um S. Cristovam, -um S. Cristovam enorme atravessando a corrente encostado a um pinheiro e levando o Menino Jesus sôbre os ombros -, que enche a parede do lado do evangelho até ao estribo da guarnição, foi repintado sôbre a primitiva figuração tal como sucedeu em Outeiro Seco. As arquivoltas do arco cruzeiro foram igualmente cobertas de uma camada de estuque e este decorado com motivos seguidos (...)*” dos quais Vergílio Correia publica o desenho (CORREIA, Monumentos e Esculturas, 1924, p. 114-115).

No entanto, em 1937, se ainda se recordava o que era visível nos anos vinte (“*Sondagens realizadas em pontos diversos demonstraram que o corpo da igreja fora igualmente e totalmente pintado com figurações tiradas da História Sagrada ou da vida dos Santos, emolduradas por faixas de motivos decorativos diversos. De alto a baixo a igreja fora ornamentada, numa maneira que certos forros totais de azulejo, dos séculos XVII e XVIII, reflectem. As arquivoltas do arco do cruzeiro estavam também cobertas de elementos ornamentais repetidos, do mesmo sentido decorativo das faixas esculturais românicas. Não ficara na igreja, tal qual sucedera provavelmente na vizinha Travanca, um pedaço de parede por pintar*”; cf. Monumentos, nº10, p. 16), verificava-se que

“*A coberto da circunstância de não serem considerados monumentos nacionais certos templos em que se encontravam pinturas murais, foram algumas destas destruídas. Podem citar-se os casos das igrejas de Taboado e Lalim, a primeira monografada no livro Monumentos e Esculturas (2ª edição – 1924), e a segunda descrita na revista Arte*

e *Arqueologia*, nº 4, em 1932. **Em Taboado, uma pintura do lado esquerdo do santuário foi suprimida para colocação de uma imagem nova; em Lalim o tríptico mural do fundo da ousia, que representava a Senhora entre anjos músicos, desapareceu numa reforma recente.**” (Monumentos, Lisboa, DGEMN, 1937, p. 19).

Em 1937, apresentava-se ainda mais uma causa para a degradação ou desaparecimento de pinturas murais:

“*Outra causa de depreciação dos frescos encontrámo-la nas repinturas a que foram submetidos. Em muitos casos a repintura foi feita com tintas solúveis e facilmente destacáveis ou laváveis; noutras, porém, a incorporação é definitiva e indestrutível, com grande prejuízo para as composições. Ocorre-nos, a propósito, a lembrança das membrudas figuras de S. Cristóvam que ocupam as paredes, de alto a baixo, no lado do evangelho, nas igrejas de Taboado e Outeiro Seco.*” (Monumentos, Lisboa, DGEMN, 1937, nº 10, p. 19 e figuras 15 a 22)

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL A QUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da apresentação de padroeiros (SANTOS, 1973, p. 225 e p. 273). Segundo inscrição na capela funerária anexa à nave desta igreja, os padroeiros, em 1627, eram os morgados de Torre de Nevões (“CAPELA. DE. IHS./ q MANDOV FAZER SEBA/STIAM COREA PEREIRA/ E DONA MARIA DE BAR/OS. SVA MOLHER. PADRO/EIROS DESTA IGREJA. (...)/ [M]ORGADO DE NEVÕIS/ ANO (...) 1627.”).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: bom.

RESTAUROS: restauro do IJF em 1977.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: vermelhos, ocre, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de 1 metro do pavimento actual. Se houve pintura de rodapé (e deve ter havido porque se conservam partes de reboco abaixo da pintura decorativa e figurativa) não se conservou.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. João Baptista, S. Salvador, S. Tiago*

ICONOGRAFIA: esta figuração de S. Salvador ladeado por S. João Baptista e S. Tiago faz-se ao modo de uma *Sacra Conversazione*.

Foi prestada atenção à caracterização do *S. João Baptista* e, para além do seu atributo, o cordeiro (João, 1, 36: “*Vendo Jesus que passava, apontou: «Eis o Cordeiro de Deus».*”), cuidou-se a caracterização das suas vestes com a pele de camelo com que é descrito nos Evangelhos de Mateus e de Marcos.

Na figuração do orago, S. Salvador, Cristo é representado exibindo as chagas da Paixão, sentado num trono, tendo o orbe a seus pés, ou seja, como o Juiz – e Salvador – do fim dos tempos, no Julgamento Final.

Na representação de S. Tiago, opta-se pelo *S. Tiago peregrino* (e não pelo *Mata Mouros*, por exemplo) como, aliás, é mais comum em Portugal.

Quer S. João, quer o Salvador, quer S. Tiago são representados descalços.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: expressivo mas rígido, embora substancialmente mais cuidado nos rostos do que no restante dos corpos. Não há qualquer intenção de desenhar a partir de modelo. A intenção é representar a ideia de cada uma das personagens sacras figuradas de modo a serem facilmente identificáveis pelos seus atributos (a pele de camelo e o cordeiro de S. João, as chagas de Cristo ressuscitado, no trono como Senhor do mundo, as vestes de peregrino de S. Tiago). O tratamento do corpo de Cristo está longe de qualquer pretensão de verosimilhança anatómica. A veste de pelo de camelo de S. João e a túnica de S. Tiago caem em rígidas pregas verticais. A modelação dos mantos é convencional embora pretenda – e consiga – sugerir volume.

VOLUME: o volume é sobretudo indicado pelo desenho dos panejamentos, embora haja indicações de claro-escuro nos rostos, nas vestes e no trono do S. Salvador. Neste trono, há ainda uma incipiente tentativa de tratamento perspectivo.

COMPOSIÇÃO: o centro da parede fundeira foi reservado para as figurações sacras, enquadradas por arquitectura fingida (grande arco abatido deixa entrever abóbada igualmente de perfil baixo, de traçaria complexa). Este espaço central, assim definido, é acompanhado, de ambos os lados, por padrão decorativo de carácter geométrico (uma espécie de *grinalda de losangos*, motivo que não ocorre em mais nenhum caso de pintura mural conhecida). No topo da área com pintura conservada, assim como nos extremos laterais correm molduras ao jeito de *merlões e ameias* (indicando-se de modo perspectivo o seu volume) e, entre elas, barra com flores (?) atravessadas por fita entre barras finas de encordoado.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

DESENHO: serve de fundo às figurações pintura decorativa com motivo floral e flores-de-lis desenhadas à mão livre.

ESPAÇO: no trono do S. Salvador há uma incipiente tentativa de tratamento perspectivo, o que também se tenta nos enquadramentos arquitectónicos (e, até nas barras de enquadramento ao modo de merlões e ameias). Tudo o resto, no que se refere ao tratamento de fundos (o nível do pavimento parece ser de restauro, o que não nos permite comentários) é plano. Opta-se como fundo para as figurações sacras por pintura decorativa de cor lisa vermelho escura, decorada com motivo floral (negro, de contorno definido a branco) e flores de lis (desenhadas a branco). Se a ideia era este fundo evocar um *drape d'honneur*, não se representaram quaisquer ondulações que um tecido pendurado naturalmente apresentaria. Nesta pintura não há nunca a pretensão de se representar como se se tratasse de uma realidade visível.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

barras com motivo de *merlões e ameias*;

barras de encordoado;

barra com motivo de flores atravessadas no centro por fita (grinalda?).

4.HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

5.LEGENDAS:não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: há paralelos de gosto entre estas pinturas de Tabuado e os retábulos de S. Simão e de S. Tiago no Museu de Aveiro³⁰, uma vez que têm em comum o gosto pelo mesmo tipo de enquadramento arquitectónico³¹, o desenho rígido mas expressivo, o tipo de panejamentos, ora de rígidas pregas caindo verticalmente, ora de traça convencional, principalmente nos mantos, a opção sistemática pela representação das figuras sacras com os pés nus (poderosos). Note-se, no entanto, que não pretendemos atribuir esta pintura de Tabuado ao(s) mestre(s) destes retábulos, sendo, aliás, os motivos de carácter decorativo usados muito diferentes. O motivo de adamascado que se usa no retábulo de S. Simão é igual a um que ocorre nas pinturas da capela-mor de Santa Leocádia, como Joaquim Inácio

³⁰ Ambos possivelmente ainda quatrocentistas. Cf. CARVALHO, José Alberto Seabra de, 1995 – *A Pintura Quatrocentista* in História da Arte Portuguesa, Círculo de Leitores e Autores, s/l, vol. I, p. 481-483.

³¹ Abóbada de complexa cruzaria e fechos pendentes na pintura em Tabuado e no painel central do retábulo de S. Simão do Museu de Aveiro, colunas com capitéis e bases de secção poligonal quer em Tabuado quer no retábulo de S. Tiago do Museu de Aveiro.

Caetano descobriu, sendo o modo de fazer da oficina que executou tal campanha em Santa Leocádia muitíssimo diferente do destas pinturas de Tabuado.

Da maior importância é a descoberta de Joaquim Inácio Caetano de que o motivo muito particular de *grinaldas de losangos* usado nos *painéis* de intenção decorativa em Tabuado deriva, muito provavelmente, de barras de enquadramento de xilogravuras florentinas impressas por Pacini em 1495 nas *Epistole e Evangelii*³²

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: as características estilísticas desta pintura (rigidez do desenho, tipo de enquadramento arquitectónico, fundo plano com decoração padronizada mas executada à mão livre de intenção semelhante à dos fundos de Valadares) poderiam indicar pintura realizada ainda nos finais do séc. XV. No entanto, o facto de se figurar o orago ao centro da parede fundeira talvez seja indicativo de que este programa corresponde às determinações de D. Diogo de Sousa nas suas *Constituições Sinodais* para o Porto de 1496. Mais ainda, o uso nos *painéis* de pintura decorativa do motivo de *grinalda de losangos* que ocorre em barras de enquadramento de gravuras das *Epistole e Evangelii* impressas por Pacini em Florença e em 1495, indica no entanto, que estas pinturas de Tabuado deverão datar já dos inícios do séc. XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, 1973 – *O Censual da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Porto, Publicações da Câmara Municipal do Porto, p. 225 e 273.

2.INÉDITAS:

ADP, PT/ADPRT/PRQ/PMCN 24/001/0001 (livro de registo de baptismos, óbitos, casamentos e róis de confessados, incluindo registo de peças e ornamentos relativos à igreja de Tabuado/ Marco de Canaveses, este último ordenado por ocasião de visitas pelo bispo D. Jerónimo de Meneses (1592) e conferido em visitas posteriores).

³² Agradeço a Joaquim Inácio Caetano esta informação, assim como o empréstimo da obra KRISTELLER, Paul, 1996 – *Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine*, Paris, L'Aventurine (veja-se, por exemplo, p. 60 e 61).

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 730-736.

CORREIA, Vergílio, 1924 – *Monumentos e Esculturas (Séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, p. 112-115.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 – *Frescos*, p. 15-16, 18, 19.

TELÕES – Igreja de Santo André

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santo André de Telões.

LOCALIZAÇÃO: Telões, Amarante

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: paredes laterais e parede fundeira da capela-mor, atrás do retábulo-mor e topo arco triunfal do lado do Evangelho. É quase certo que exista pintura mural atrás do retábulo que se encosta ao arco triunfal do lado do Evangelho. É também provável que exista pintura atrás do retábulo encostado ao arco triunfal do lado da Epístola.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa era igreja paroquial da apresentação do cabido da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães) (BTH, vol. VIII, nº 3-4, 1943, p.140).

Na *visitação* de 1547 às igrejas e mosteiros do cabido de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (por ordem do arcebispo de Braga D. Manuel de Sousa) determina-se:

“(…) *lhes mamdo* [ao cabido de Nossa Senhora da Oliveira] *que acafellem e a pimzelem muito bem a capella* [mor] *das pinturas* pera diante daquui ate pascoa sob pena de ijrs/(...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 101), o que significa que as pinturas já haviam sido feitas.

Nota: sobre estas pinturas veja-se o estudo CAETANO, Joaquim Inácio Caetano, 2007 – *As Pinturas murais na Igreja de Santo André de Telões, Amarante. Novas achegas para a compreensão da actividade officinal nos séculos XV e XVI*, “Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série (no prelo).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais e fundeira.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: em estado fragmentário. Restauro em Setembro-Outubro de 2006.

RESTAUROS: 2006 pela empresa Esgrafito, sob orientação de António José Duarte e com a participação de Elvira Barbosa.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho e tons róseos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: o programa devia desenvolver-se do nível do pavimento ao da cobertura. Existia um rodapé com motivo de *paralelepípedos perspectivados*, acima do qual, painéis de quadrifólios ladeavam figuração, ao centro da parede testeira, do orago, *Santo André*, encimada por anjos segurando contas dispostas ao modo de grinalda. É provável que a pintura se estendesse até ao nível da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS: *Santo André* (conserva-se fragmento da parte baixa desta pintura, vendo-se a cruz aspada do seu martírio, assim como os pés descalços do Apóstolo).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O que se conserva revela bom desenho e interesse pela modelação que eficazmente se consegue com o desenho e com o claro-escuro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: são visíveis barras com enrolamentos do tipo recorrente nas pinturas atribuíveis à *oficina activa em Bravães I* (*oficina II* do Marão, segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano).

4. PADRÕES DECORATIVOS: *quadrifólios* de um dos tipos recorrentes nas pinturas atribuíveis à *oficina activa em Bravães I* (*oficina II* do Marão, segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano).

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não são visíveis legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: barras com enrolamentos do tipo recorrente nas pinturas atribuíveis à *oficina activa em Bravães I*, assim como *quadrifólios* de um dos tipos recorrentes nas obras atribuíveis a essa oficina.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: *oficina activa em Bravães I*.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): cabido da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães.

CRONOLOGIA: estas pinturas são certamente anteriores a 1547 uma vez que são referidas na visitação desse ano. Na verdade, as características de modelação evidentes nesta pintura talvez indiquem uma pintura mais tardia desta oficina com pinturas

datadas de 1501 (*Bravões I*) e de 1530 (absidiolo do lado da Epístola na igreja de Santa Maria de Pombeiro).

CAMADA 2:

Existem ainda pequenos fragmentos de *rinceaux* em *grisaille* sobre fundo vermelho dispersos pelas paredes laterais e pela parede fundeira que devem corresponder a uma outra intervenção de pintura mural, posterior, nesta capela-mor. Os fragmentos são tão pequenos que não permitem relacioná-los com nenhuma das oficinas conhecidas e que recorrentemente recorriam a esse tipo de pintura decorativa.

NAVE:

CAMADA 1:

Esta pintura é visível abaixo da pintura da camada seguinte, sendo visível uma barra de enrolamentos do mesmo tipo que é recorrente nas pinturas atribuíveis à *oficina activa em Bravões I*; esta pintura terá certamente sido realizada por essa oficina. Sobre ela foi realizada a pintura que se comentará de seguida.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: topo do arco triunfal do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: pintura recentemente restaurada.

RESTAUROS: restauro em Setembro-Outubro de 2006 pela empresa Esgrafito, sob orientação de António José Duarte.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA:

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: actualmente, esta pintura encontra-se isolada numa zona alta do arco triunfal.

PROGRAMAS E TEMAS: *Natividade*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho é em tudo o característico da oficina do *Mestre Delirante de Guimarães*, estimando-se as torsões de cabeça e uma gestualidade que enfatiza o movimento (CAETANO, 2007, no prelo).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Como também é frequente nas pinturas atribuídas a esta oficina, as personagens são enquadradas por um espaço arquitectónico.

4.HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

5.LEGENDAS: não existem legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: como já se referiu, o desenho de figura e a estima por enquadramentos de carácter complexo, neste caso, de referente arquitectónico, indicam que se trata de pintura da oficina do *Mestre Delirante de Guimarães* (CAETANO, 2007, no prelo).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: oficina do *Mestre Delirante de Guimarães* (CAETANO, 2007, no prelo).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, esta pintura deveria ser encomendada pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese: anos trinta de Quinhentos.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº 3-4, 1943, p.140.

Visitações dos Arcebispos de Braga a Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães in “Boletim de Trabalhos Históricos”, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 101.

1.INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

CAETANO, Joaquim Inácio Caetano, 2007 – *As Pinturas murais na Igreja de Santo André de Telões, Amarante. Novas achegas para a compreensão da actividade oficial nos séculos XV e XVI*, “Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série (no prelo).

TEIXEIRA – Igreja de S. Bartolomeu

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Bartolomeu de Teixeira

LOCALIZAÇÃO: Teixeira, Miranda, Bragança

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO:

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial anexa à igreja de Santa Maria de Travanca do comendador de Algoso da Ordem de S. João do Hospital.

A este propósito, transcrevemos parte de *Registo de Títulos* do abade de Santa Maria de Travanca apresentado ao arcebispo D. Jorge da Costa, no qual se enumeram as igrejas anexas a Santa Maria de Travanca, entre elas S. Bartolomeu de Teixeira:

“(…) *Item. Mostrou confirmação da dita egreja de Samta Maria de trauanca com suas annexas Sam Nicollao de Saldanha e **Sam Bertholameu da Teixeira** e Sancta Maria d’Atanor da terra de Mjranda per Jusarte A^o nosso vigairo que pêra ello nosso poder tynha aa presentaçom Jn solido de dom frey R[odrig]º Vieira comendador d’Ulgoso dada em Bragaa xxbiiiº de Junho per Martim de Guimarães, 1488*” (ADB, RG, Lº 321, fol. 104 e 105).

Na *Avaliação das rendas e benefícios do Bispado e Cabido de Miranda* (1565), inclui-se o “*Abbade de trauanqua d’Algoso*” (ADBragança, MIT/013/Cx 6/Lv58, fol. 55vº).

A investigação conduzida por Paula Pinto Costa providencia informação sobre uma série de comendadores de Algoso (COSTA, 1998, vol. I, p. 206-207), informação que aqui recolhemos por poder vir a ser útil aquando de um restauro das pinturas da capela-mor que permita melhor avaliar a sua possível cronologia:

Nome	1ª referência	Última referência
Gonçalo Correia	1470.04.27	-
Rodrigo Vieira	1487.05.03	-
Fernando Correia	1496.08.26	-
Álvaro Pinto	Séc. XVI	-
António Vaz da Cunha	Séc. XVI	-
Gonçalo Pimenta	1517.11.10	-
João Borralho	1522.11.10	-

Pedro de Mesquita	1574.11.19	-
-------------------	------------	---

No século XVI, esta igreja foi alvo de enriquecimentos *no temporal*, como então se dizia. Da responsabilidade do abade terão sido o turíbolo e a naveta de gosto manuelino e as pinturas murais da capela-mor que ainda se conservam. Na nave, para além das pinturas murais, chamamos a atenção para a criação de um novo forro do telhado, cujas mísulas e friso de grillhagem que corre entre elas tem, aliás, paralelo em idênticos motivos glosados em pinturas murais de Santa Leocádia e Outeiro Seco, por exemplo.

CAPELA – MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: o que é visível encontra-se na parede testeira, do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as pinturas são apenas parcialmente visíveis, com lacunas, parcialmente cobertas por rebocos e caiações.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelhos, amarelo, ocre, negro, azuis.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: existe pintura de rodapé com motivo decorativo; é possível que o programa de pintura mural se desenvolva até ao nível da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS: no estado actual de conservação destas pinturas não é possível determinar qual seja o programa temático.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: a cabeça de santo que é visível, pelas suas qualidades de desenho, de modelação e de expressividade, indica o trabalho de um bom pintor.

Outros fragmentos de pintura visíveis indiciam pintor com sentido decorativo e de cenarista (sobre o rodapé, fingiu-se a existência de madeiramentos e vê-se base de coluna que talvez tenha sido usada no enquadramento das figurações sacras).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4. PADRÕES DECORATIVOS: no rodapé usa-se motivo (variação de palmeta) de gosto semelhante a motivos usados noutros locais, por exemplo, Maçainhas. Esta menção pretende apresentar um paralelo de gosto e não fundamentar uma atribuição

autoral. Na verdade, tanto quanto é possível avaliar, a qualidade de desenho e modelação destas pinturas de Teixeira é muito diferente – e superior – à de pinturas noutros locais e que usam este tipo de motivo decorativo.

5.HERÁLDICA: não é visível.

6.LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: abade de Santa Maria de Travanca, da qual esta igreja era anexa.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: século XVI (dado o estado de conservação destas pinturas não é possível mais detalhe de atribuição cronológica).

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: mau.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: só se conservaram fragmentos de pintura desta intervenção, o que não permite avaliar a relação com o suporte arquitectónico.

PROGRAMAS E TEMAS:

Fragmento 1: cão em marcha com objecto na boca

Fragmento 2: *Morte*

Fragmento 3: *Fuga para o Egipto* (o rosto de S. José deve ter sido repintado posteriormente com branco de chumbo, razão pela qual enegreceu)

ICONOGRAFIA:

Não é possível saber qual era o arranjo geral deste programa que parece ter-se desenvolvido em dois registos, cada um deles figurando várias cenas.

Do registo baixo conservam-se dois fragmentos de dimensões desiguais, um no qual se figurava um *cão em marcha* com um objecto na boca e outro em que se figura a *Morte* com arco numa mão e machado (?) na outra, assim como um túmulo, tudo

acompanhado por filacteras com legendas que se conservam tão fragmentariamente que não as conseguimos ler. Num registo superior, existiam várias figurações, das quais é visível uma *Fuga para o Egipto*, sobrepondo-se às restantes, várias pinturas posteriores. Perguntamo-nos se o *cão em marcha* não acompanharia um *S. Roque no Bosque*, tratando-se do cão que, todos os dias levava ao santo um pão com que este se alimentava.

A figuração da *Morte* merece comentário, uma vez que este é o único caso de pintura mural no Norte em que tal tema ocorre. Esta figuração da *Morte*, aqui, aparentemente, associada à de um túmulo pétreo no qual aparece a palavra “PACE” (parte de “*Requiescat in Pace*”?), lembra certamente à comunidade paroquial de Teixeira a efemeridade da vida e a necessidade de se preparar para o Além. Se a cena anterior era um *S. Roque no Bosque*, talvez as vicissitudes causadas pela peste reforçassem esta associação entre os dois temas. Deve notar-se, aliás que nesta zona transmontana parece ter havido um gosto acentuado por temas de natureza escatológica. De facto, numa área geográfica bastante limitada – e próxima da raia – encontramos várias pinturas murais dedicadas ao tema do *Julgamento Final* ou até programas mais dilatados deste teor na nave de Malhadas, no arco triunfal de Cimo de Vila Castanheira e na capela-mor de S. Francisco de Bragança. Em Azinhoso (ROSAS, 1999, p.34) e em Palaçoulo existiram também pinturas a propósito da *Descida de Cristo ao Limbo* (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 238-240), programa de significado diferente mas relativo à *História da Salvação*. Em nenhuma outra zona do país esta frequência de casos dedicados a estes temas parece ser tão intensa, o que, no entanto, poderá dever-se ao facto de as igrejas desta zona interior e de menor crescimento demográfico terem sido menos alteradas por grandes obras de ampliação.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Perguntamo-nos se o que resta da pintura que figurava o cão e, noutra cena, a *Morte*, não será apenas desenho preparatório, tendo-se perdido completamente os acabamentos de cor a seco que eventualmente tivessem existido. Se se trata de desenho preparatório, é eficaz e expressivo, particularmente, no que se refere à sugestão de movimento.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: existem barras de enquadramento de recorte rectilíneo e lavor decorativo que nos parece incluir folhagem (barras verticais) e motivos florais (barra horizontal) que não conseguimos avaliar cabalmente, dado o

estado de conservação das pinturas e o facto de parte desta intervenção mural ter sido recoberta por murais mais tardios.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5.HERÁLDICA: não é visível.

6.LEGENDAS: a palavra “PACE” aparece no que parece ser um túmulo pétreo na figuração que inclui a *Morte*. Existem várias legendas e filacteras que, pelo estado fragmentário em que se encontram não conseguimos ler nem, consequentemente, reconstituir qual tenha sido o seu sentido.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: nesta localização, o pagamento deste programa devia ser custeado pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: inícios do século XVI.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: esta figuração deixa ver à transparência pintura subjacente particularmente na zona de enquadramento. Será pintura a seco realizada sobre outra anterior?

PALETA CROMÁTICA: azul, vermelho, ocre.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: trata-se de *painel* isolado a cerca de 1,5 m do nível do pavimento e a cerca de igual distância do nível da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS:

Santa Catarina de Alexandria (com repintes).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1.TRATAMENTO DE FIGURAS:

Tanto quanto é possível avaliar, o desenho da Santa Catarina de Alexandria é de qualidade, denunciando um gosto de elegância gótica. Cuidam-se os detalhes de vestuário, a fita com que se ajusta o vestido sob o peito com nó de belo e galante efeito, a fimbria do manto com pérolas. Parece-nos que a evocação do volume se faria quer pelo recurso ao desenho, quer pelo uso de efeitos de cor (do que não podemos estar certos, porque a pintura parece ter repintes). A profundidade do espaço é evocada pela

sucessão de planos: um enquadramento arquitectónico (com arco muito abatido), um segundo plano com a Santa e um plano de fundo em que se figura um pano de armar.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: aparentemente, trata-se de barras lisas de vermelho.

4.PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis motivos realizados com estampilha. O pano de armar que serve de fundo à figuração da Santa parece recorrer a motivos muito simples e de carácter geométrico.

5.HERÁLDICA: não existe.

6.LEGENDAS: não existem.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese, dada a localização e o facto de não haver legenda identificativa de encomendador particular: o conjunto dos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: primeiro quartel do século XVI (apesar do gosto muito gótico da figuração da santa, o seu enquadramento sob arco muito abatido remete para um período marcado pelo gosto ao modo manuelino).

CAMADA 3:

Nota: sobre o registo alto da camada anterior encontram-se uma série de pinturas murais posteriores (*S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão, Fuga para o Egipto, Pentecostes, Crucifixão*), todas resultado de uma mesma campanha. A avaliar pela indumentária do S. Miguel, supomos que estas pinturas possam ter sido realizadas sob a influência das formas usadas na imaginária que acompanhou o período de produção da talha de *estilo nacional*.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 321, fol. 104 e 105.

ADBragança, MIT/013/Cx 6/Lv58, fol. 55vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.538-540.

COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto, 1998 – *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*, Dissertação de Doutoramento no ramo dos conhecimentos em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, vol. I, p. 206-207.

ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI* in “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal”, Porto, p. 34.

TRAVANCA – Igreja de Nossa Senhora da Assunção

DESIGNAÇÃO: Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Travanca.

LOCALIZAÇÃO: Travanca, Mogadouro.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede testeira da capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa (c. 1505-12), era igreja paroquial da apresentação da Ordem do Hospital, não se indicando o orago (ADB, RG, Lº 330, fol. 107 vº). No entanto, na mostra de títulos feita em 1538 ao arcebispo Infante D. Henrique pelo abade Manuel Borralho, esta igreja é referida como Santa Maria de Travanca. Como não sabemos até quando foi Manuel Borralho abade desta igreja não o podemos relacionar com segurança com o encomendador das pinturas murais que supomos datarem da segunda metade de Quinhentos. No entanto, valerá a pena transcrever alguns passos dos seus títulos que nos esclarecem sobre o seu nascimento, privilégios conseguidos na chancelaria papal e também sobre a importância de que se podia revestir ser-se abade de uma igreja paroquial e, mais ainda, de várias:

“(…) *bula da penitemçiaría dada ao coarto calemdas de março anno coarto do po[n]tificado do p[a]p^a clemente setemo p[er] que foy mamdado dispemsar p[er]a ter huu[m] beneficio (...) e ser proveido dorde[n]s sacras e presbyterado **sem embargo de ser naçido de fraade cavaleiro da hordem despryaall de são Joam de Jerusalem e desoluta** e mostrou mais seu proçeso xecutoriall sobre a dita bulla dirremido pollo arcediaguo de ribadecoia a que foy cometido per que foy dispensado segundo forma da bulla dado aos vimte e seis dias do mes de Julho de mill e b^{os} e xxx biiij (...)”* (ADB, RG, Lº323, fol. 348 vº; sublinhados da nossa responsabilidade).

Este abade apresentou carta de ordens menores dada na igreja de Cinfães com licença do bispo de Lamego (5/Agosto/1538).

Mostrou ainda,

“(…)i[tem]. *bullá do p[a]p^a Paulo 3º dada nos Idos aprilis de 1538 per que foy mamdado aos bispos casazanense e casertanemse e ao oficial de bragua e a cada huu[m] deles Jn solido **que provesem ao dito manoell bo[r]Ralho e lhe comferise as***

igrejas pa[r]Rochiais de Sam p[edr]º de canedo e de Santa m[aria]ª de traua[n]ca e lhe anexassem em sua vida a dita ig[re]Ja de santa Maria a ig[re]Ja de sam p[edr]º da syllua diguo anexassem aa dita de santa m[ari]ª de traua[n]ca em sua vida ou emquoamto tevese a dita santa m[ari]ª e sendo vaaguas per renunciacões p[er] huu[n]s melemdus Roys e Joam fernandez e por todo outro quoallq[ue]r moodo que vaguas fosem sem embargo do defeito da hydade e dos mais cousas q[ue] podem Jmpedir e com as mais clausolas acostumadas nas tais novas provisões e mandatos de p[ro]videmdo.

i[tem]. mostrou proçeso xecutoriall sobr[e] ha dita bulla discernido pllo b[is]po caseitanemse a que foy cometido e que lhe forão comfferidas as ditas ig[re]Jas par[r]ochiais samta m[ari]ª de travamca e sam p[edr]º de semdas lhe foram comcesas em titollo e lhe foy em sua vida anexada a ig[re]Ja de sam pedro da syllua da dita ig[re]Ja de samta m[ari]ª em sua vida ou emquoamto a tevese ho quoall proceso lhe foy discernido com todallas clausolas costumadas dado em Roma aos vinte e oyto dias do mes de novembro de anno do nacymento de 1538” (ADB, RG, Lº 323, fol. 348 vº; sublinhados nossos).

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede testeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: fraco, com lacunas e estando as pinturas murais extensamente cobertas por caiações.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco; deve ter havido repintes em alguns dos rostos com branco de chumbo que, entretanto, escureceu.

PALETA CROMÁTICA: negro, ocre, vermelhos, azuis.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede fundeira do lado do Evangelho: *Nossa Senhora do Rosário com orante.*

Parede fundeira do lado da Epístola: personagem sacra da qual não são visíveis os atributos.

(Não é visível a pintura ao centro desta parede, uma vez que o retábulo-mor se lhe encosta).

ICONOGRAFIA: a devoção do rosário é tardia (séc. XV) e não existem figurações deste tema anteriores ao último quartel do século XV. No segundo tipo iconográfico associado a esta forma de devoção figura-se Nossa Senhora com o Menino rodeada pelas rosas brancas e vermelhas do rosário, em jeito de mandorla. Num terceiro tipo iconográfico, o mais tardio, Nossa Senhora tem o Menino sentado aos joelhos e ou Ela ou o Menino oferecem o rosário a S. Domingos. cremos que em Travanca, tal figuração se inscreve no segundo tipo iconográfico, sendo o orante, cujo rosto é tratado de forma bastante personalizada, o provável retrato do encomendador da pintura.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O estado de conservação em que se encontram estas pinturas não permite boa avaliação. O rosto do orante não parece ser mero exercício convencional, razão pela qual acreditamos que talvez se tenha tentado aqui um retrato. Nas restantes figuras, o desenho estima efeitos de movimento e de enfatização do volume, estes acentuados pelo uso da cor e do claro-escuro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. MOTIVOS DE ENQUADRAMENTO: têm provavelmente como referente motivos arquitectónicos também usados na escultura retabular pétrea, por exemplo. Todos estes motivos – os tipos de bases, as colunas cujo primeiro terço é bojudo – são indicativos de gosto maneirista.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): tratando-se de pinturas na capela-mor, o encomendador deveria ser o abade desta igreja da altura em que se realizaram as pinturas, certamente o orante que se fez representar acompanhando a *Nossa Senhora do Rosário*.

CRONOLOGIA: hipótese: o gosto maneirista dos elementos de enquadramento é indicativo de que estas pinturas se tenham executado na segunda metade do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.156.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 330, fol.107 vº.

ADB, RG, Lº323, fol. 348 vº.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 779-782.

TRESMINAS – Igreja de S. Miguel

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Miguel, Tresminas, Vila Pouca de Aguiar, Vila Real.

LOCALIZAÇÃO: Tresminas, Vila Pouca de Aguiar, Vila Real.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: *in situ*: parede fundeira da capela-mor (apenas são visíveis extensas composições de rinceaux/grotescos) e arco triunfal quer do lado do Evangelho (de tema impossível de identificar), quer do lado da Epístola (*S. Sebastião* associado a barra de grilhagem muito semelhante à que é usada na capela-mor de Santa Leocádia, na nave de Outeiro Seco e no rodapé da capela-mor de S. Julião de Montenegro) (CAETANO, 2001, p. 42 e CAETANO, 2002, p. 231).

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor, atrás do retábulo-mor e arco triunfal (atrás dos retábulos).

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: nos inícios do século XVI, e segundo o *Censual de D. Diogo de Sousa* (1505- 1512/ 1520), era igreja paroquial (*Tresmjras*) da colação do arcebispo (ADB, RG, Lº 330, fol. 108). Devia ser igreja amplamente dotada de propriedades, uma vez que pagava mil e duzentos reis, enquanto a maioria das paroquiais da colação do arcebispo em terra de Panóias pagavam cem reis e, entre as anexas às da sua colação, S. Jorge de Riba de Pinhão, por exemplo, pagava vinte reis.

Em 26 de Junho de **1515** foram aplicados 315 ducados de ouro anuais das suas rendas para a criação das *comendas novas* da Ordem de Cristo. Era então seu abade e reitor **Diogo de Melo**, ausente Além-mar e seu capelão Pero Gonçalves (SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 294). Devia, portanto, ser igreja com elevadíssimos rendimentos.

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: capela-mor (atrás do retábulo-mor).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as pinturas não são visíveis na sua totalidade por se encontrarem ainda extensamente encobertas por caiações posteriores (sobretudo nas paredes laterais).

RESTAUROS: não houve restauros.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: cinzentos e vermelho.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS: não é possível ver a pintura na zona central da parede testeira, uma vez que a ela se encosta o retábulo. O que é visível destas pinturas são as vastas composições de *rincaux* na testeira do lado do Evangelho e do lado da Epístola que devem ladear a figuração central que talvez seja um S. Miguel, o orago desta igreja.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

As composições de *rincaux*/grotescos são extremamente desenvolvidas, lembrando pela sua extensão as da capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe (Mouçós). Estas composições incluem *reis de armas* de excelente desenho.

5.HERÁLDICA: os *reis de armas* ostentam escudos com cruces (não nos parece que se trate de cruces da Ordem de Cristo).

6.LEGENDAS: não são presentemente visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: várias barras de enquadramento usadas em Tresminas usam estampilhas comuns a Santa Leocádia de Montenegro e Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco (CAETANO, 2002, p. 231).

Joaquim Inácio Caetano chamou ainda a atenção para proximidades entre várias intervenções de pintura mural em várias igrejas para além das que já se referiram, Tresminas, Santa Leocádia e Outeiro Seco: com a segunda intervenção de pintura na nave de Santa Marinha de Vila Marim/Vila Real e com a pintura na capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe/Ponte/Mouçós/Vila Real (datada de 1529) (grotescos com as mesmas características e mesmo tratamento de figuras) e com a pintura em S. João Baptista de Cimo de Vila de Castanheira/Chaves (predominância de ocre e vermelhos, fragmento de padrão de brocado igual a um que ocorre em Outeiro Seco e friso com meio quadrifólio semelhante a um em Santa Leocádia) (CAETANO, 2002, p. 231). Dadas estas características comuns entre todas estas pinturas nestes diferentes locais, Joaquim Inácio Caetano atribui-as a uma mesma oficina (CAETANO, 2002, p. 230 – 231).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: *oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe (oficina III do Marão, segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano).*

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, estas pinturas deveriam ser encomendadas pelo abade desta igreja.

CRONOLOGIA: hipótese: dada a extensão e semelhança das composições de grotescos com as de Nossa Senhora de Guadalupe (datadas de 1529), estas pinturas de Tresminas deverão ter cronologia semelhante.

ARCO TRIUNFAL:

Estas pinturas não estão presentemente visíveis, uma vez que se encontram atrás dos retábulos. Joaquim Inácio Caetano publicou uma fotografia do *S. Sebastião* que se encontra enquadrado por barra de grilhagem idêntica à que foi usada na capela-mor de Santa Leocádia, na nave de Outeiro Seco e no rodapé da capela-mor de S. Julião de Montenegro. Verifica-se, assim, que a mesma oficina laborou na capela-mor e no arco triunfal desta igreja de Tresminas.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 97-128.

INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 783-786.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 42, 46-48, 67.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*. Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 231.

TORRE DE MONCORVO – Capela de Nossa Senhora da Teixeira, Quinta da Teixeira, lugar de Açoreira

DESIGNAÇÃO: Capela de Nossa Senhora da Teixeira.

LOCALIZAÇÃO: Quinta da Teixeira, freguesia de Açoreira, Torre de Moncorvo.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: paredes laterais (e tecto) da capela-mor, todas as paredes e tecto da nave, topo da fachada ocidental (exterior) e abóbada do alpendre.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL:

Eremitério (cf inscrição na fachada: “TITOLO DO TOMBO DESTA CASA O 9AL SE FES POR MAODADO DO VIGRº DESTA COMARCA ESTA NA ARCA DOS TONBOS DE BRAGA E OVTRO NA ARCA DO CONCELHO DESTA VILA OVVES [houve-se] POR PROVISAO DE SV MAGDE ESTA PROPIADADE E PA O VME E OBRA E NENHV COMEDATARIO NE OVTRA PA [pessoa] ALGVA A PODERA PESIR [possuir] SE NÃ O IRMITA 9 [que] ESTIVER APROVADO PELO PRELADO E NÃ AVENDO IRMITÃO O MORDOMO 9 [que] CARGº [carrego] TIVER DA DITA CASA DARA CONTA CADA AÑ ANO AO PLADO CºMO GASTA E SERVISO DELª. TEM 383 EM REDONDO E DO NORTE O SVL. 136 E DO NASENTE AO POENTE S7. VARAS. A TERA 9 [que] ESTA A + DE PE 9 LEVA iº AL9S DE SEMTE TE PA NO ADRO DA DITA CA[SA]”). Apesar da referência à *arca dos tombos de Braga*, não conseguimos situar este documento.

*

CAPELA-MOR (1584):

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: a necessitar de restauro: houve perdas cromáticas; há grande quantidade de deposição de sais.

RESTAUROS: não houve

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, azuis, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: deve-se ter pretendido um programa de pintura mural total, à excepção da parede fundeira (retábulo maneirista figurando *S. João Baptista*, *Santo Antão*, *Santo António* e *S. Jerónimo*; falta a tão celebrada *Nossa Senhora da Teixeira* referida por Frei Agostinho de Santa Maria no seu

Santuário Mariano; cf. SANTA MARIA, 1712, Tomo 4, p.122-123). É possível que a pintura do tecto corresponda a esta campanha de pintura mural mas os repintes de que foi objecto não permitem avaliar correctamente este aspecto. Deve ter havido pintura de rodapé de que parece haver vestígios.

PROGRAMAS E TEMAS:

parede do lado do Evangelho: barras de *grotescos* no topo das paredes, incluindo cartela com a data “1584”; no registo figurativo inclui-se o que poderá ser uma *Natividade* (oculta atrás de pintura maneirista a óleo sobre madeira com *Lamentação sobre Cristo Morto*), *S. Sebastião* e paisagem num nicho.

parede do lado da Epístola: barras de *grotescos* no topo das paredes; no registo figurativo contam-se uma *Santa Face* e uma *Flagelação*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

Trata-se de boa pintura maneirista, de bom desenho, boa modelação. Estas qualidades, assim como a estima pelo movimento e expressividade são particularmente evidentes na *Flagelação* que, provavelmente, segue gravura de Dürer a propósito do mesmo tema como argumentou Eugénio Cavalheiro (CAVALHEIRO, 2000, p. 32 e 67).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: no estado de conservação em que as pinturas se encontram não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras largas amarelas acompanhadas por linhas de vermelho; no *S. Sebastião* finge-se enquadramento de nicho.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: como já se referiu, e concordando com Eugénio Cavalheiro, a *Flagelação* segue gravura de Dürer (CAVALHEIRO, 2000, p. 32 e 67).

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: pintura datada: 1584.

NAVE:

LOCALIZAÇÃO: trata-se de um programa total de pintura mural, em todas as paredes, desde o nível do pavimento e incluindo a pintura da abóbada.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: embora haja lacunas, o estado de conservação destas pinturas é surpreendentemente bom.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, cinzentos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: trata-se de um programa total de pintura mural, em todas as paredes, desde o nível do pavimento e incluindo a pintura da abóbada.

PROGRAMAS E TEMAS:

Sobre o portal de entrada (interior):

No topo: *Morte* com filacteria e legenda “VIGILATE QVIA (...) QVA HORA DNS VENIET”.

Ao lado direito(da *Morte*): cartela com legenda “ESTA OBRA SE FEZ”

Ao lado esquerdo (da *Morte*): *Ermitão* identificado por legenda “IANO/ ESTE HE (...)/ PRIMEIRO (...)/ IRMITAO QUE ESTEVE NA CAS[A]”.

Parede lateral da nave do lado do Evangelho, da capela-mor para o portal de entrada:

-*Visitação*

-*Epifania*

-*Apresentação do Menino Jesus no Templo*

-*Coroação de Nossa Senhora*

-*Nossa Senhora das Dores*

Parede lateral do lado da Epístola, da capela-mor para o portal de entrada:

-*Última Ceia*

-*Incredulidade de S. Tomé*

- *Noli me tangere*

-*Ressurreição*

-*Penitência de Santa Maria Madalena na gruta de Saint Beaume* (aqui meditando frente a um crucifixo)

Abóbada da nave: finge-se uma abóbada de caixotões e em cada um deles pinta-se um dos seguintes temas, da entrada para a capela-mor e do lado da Epístola para o do Evangelho:

S. Mateus	?	S. Bartolomeu	?	S. João Evangelista
S. Jerónimo	?	S. Tiago	Santo André	S. Gregório Magno
S. Gregório Magno	S. Mateus	?	S. Paulo	Santo Bispo (Santo Agostinho?)
S. Jerónimo	História de Nicodemos	?	S. Pedro	S. Marcos

Arco triunfal: dado o estado de conservação das pinturas, não é pertinente, por ora, identificar os temas.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho e a modelação são claramente de gosto maneirista.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

As figuras sacras são sempre colocadas em enquadramentos arquitectónicos ou de paisagem.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: nas paredes os temas são separados por pilastras fingidas; no tecto finge-se abóbada de caixotões.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: para além das que já se referiram, são presentemente visíveis várias legendas indicando os temas (por exemplo, “(...) ORIA DE NICODEMOS CÕ XPO(...)”, “MATEVS”); é possível que após restauro mais legendas sejam visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: finais do século XVI.

ALPENDRE (1595?; existe lacuna afectando o algarismo das unidades):

LOCALIZAÇÃO: topo da fachada ocidental e abóbada do alpendre.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: com lacunas; a precisar de restauro.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA:

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

PROGRAMAS E TEMAS:

Topo da fachada ocidental: *Juízo Final* (*Cristo Juiz* expondo as chagas da paixão com a espada da Justiça junto à boca, acompanhado por *Nossa Senhora* e *S. João Baptista*, por *Moisés com as tábuas da Lei* e por *anjos sustendo instrumentos da Paixão*)

Abóbada do alpendre:

À direita de *Cristo Juiz*, no centro da abóbada e ainda à Sua esquerda: os *Justos*

À esquerda de *Cristo Juiz*: *anjos tocam as trombetas do Juízo* rodeados por *Ressuscitados* de vários grupos sociais e de diferentes ordens religiosas (franciscano, dominicano, por exemplo), por *Santos* (*S. Bartolomeu* e *S. Lourenço*, por exemplo) e, na zona mais próxima da entrada para o alpendre, *Inferno*.

O arranjo geral desta pintura é menos organizado narrativa e formalmente do que as pinturas da nave ou do que os grandes programas dedicados ao tema do *Juízo Final* da pintura flamenga do século XV ou do que o *Julgamento Final* de Miguel Ângelo.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho e a modelação têm qualidade. Existem acentuadas diferenças de escala entre personagens.

2. HERÁLDICA: não existem figurações heráldicas.

3. LEGENDAS:

à esquerda de Cristo-Juiz: “IVOS MALDITOS DE MEV PADRE (...) I TE MALA(...)L”;

à direita de Cristo-Juiz: “V.I.N.D.E. [BE]NDI[TO]S DE MEV PADRE VENITE BENEDITI”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.:

A propósito destas pinturas, Vítor Serrão comentava: “(...)estas pinturas mostram a alargada difusão das estampas do *Juízo Final* da Capela Sistina, de Miguel Ângelo, de que seguem parte da composição original, com variações (...)” (SERRÃO, 1995b, p. 52).

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: pinturas datadas: 1595 (?; o algarismo indicativo das unidades encontra-se presentemente afectado por lacuna).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: não nos foi possível situar o tombo referido na inscrição na fachada desta capela.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 911-916.

CAVALHEIRO, Eugénio, 2000 – *Os Frescos da Sra. da Teixeira*, João de Azevedo Editor, Mirandela.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 - *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal, Porto, p. 46.

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1712 – *Santuário Mariano* (...), Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram., Tomo Quarto, p. 122-123.

SERRÃO, Vítor, 1995b- *Entre a Maniera moderna e a ideia do Decoro: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português*, “A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no Tempo de Camões”, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, p. 52.

URROS – Capela de Santo Apolinário

DESIGNAÇÃO: Capela de Santo Apolinário, Urros, Torre de Moncorvo.

LOCALIZAÇÃO: Urros, Torre de Moncorvo.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: nave.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: capela; não conseguimos situar a documentação de instituição.

Quando visitámos esta capela em 1983 o arco triunfal e a parede lateral da nave do lado da Epístola encontravam-se profusamente recobertos de pinturas murais. Hoje apenas subsiste um pequeno fragmento que não permite identificação temática mas que supomos ter sido realizado no século XVI. Será que as pinturas subsistem sob o novo reboco que foi aplicado às paredes?

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

Supomos que se trata de caso de pintura mural inédito.

VALADARES – Igreja de S. Tiago

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Tiago de Valadares, Baião.

LOCALIZAÇÃO: Valadares, Baião.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIIS: as pinturas da capela-mor mantêm-se *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor, atrás do retábulo-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial da apresentação de padroeiros (SANTOS, 1973, p. 227 e 278). Não nos foi possível apurar quem deteve o direito de padroado desta igreja durante o século XV.

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira e paredes laterais da capela-mor por trás do retábulo-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: estas pinturas nunca foram restauradas e há zonas ainda encobertas por rebocos que se lhes sobrepõem. Por outro lado, o retábulo-mor, na zona da tribuna, está praticamente encostado às pinturas que, nesta zona central da parede fundeira, não podem ser vistas nem analisadas na sua inteireza. Nas zonas em que as pinturas parietais estão a descoberto, observa-se considerável deposição de sais que, dando um aspecto velado às pinturas, dificulta, por vezes, a sua análise. Desde a descoberta destas pinturas por Vergílio Correia e dos comentários sobre elas publicados por este autor e, mais tarde, em 1937, no Boletim Monumentos nº 10, alguns aspectos arruinaram-se ou perderam legibilidade como se verificará no que diz respeito às legendas. De facto, hoje não são visíveis as legendas identificativas dos santos e a legenda identificadora do encomendador está menos legível e mais truncada do que quando Vergílio Correia as leu e publicou.

RESTAUROS: estas pinturas nunca foram objecto de restauro. Apesar de nunca terem sido restauradas, no estado em que agora se encontram, estas pinturas, extensamente conservadas, constituem o melhor e mais bem conservado exemplo da actividade da oficina que as executou.

TÉCNICA: fresco com retoques a seco.

PALETA CROMÁTICA: negro, cinzentos, vermelho, ocres.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO:

PROGRAMAS E TEMAS: o que se conserva e é actualmente visível deste programa de pintura mural revela-nos um programa complexo e de cuidada pintura. Quando a pintura no topo das paredes é visível (parede lateral do lado do Evangelho e parede fundeira) vêem-se barras verticais em vermelho e branco, alternadamente, tendo-se aplicado, pelo menos nas vermelhas, pequeno motivo de sugestão floral. Sucede-se, abaixo, uma larga barra horizontal com meios corpos de anjos. Mais abaixo, na parede do lado do Evangelho, apresenta-se um *Inferno*, sendo visíveis vários diabos mas não se percebendo, no estado actual em que se encontram as pinturas qual o sentido geral da cena representada. Na parede fundeira, representa-se, do lado do Evangelho, uma *Santa Catarina de Alexandria* separada do motivo central por coluna. Na parte central da parede fundeira, figura-se, talvez, uma *Pietá* (ou uma Lamentação sobre Cristo Morto?) e um *Santo* com bordão, talvez S. Tiago, o orago desta igreja; do lado da Epístola representou-se *Santa Bárbara*. Na parede do lado da Epístola, representa-se santo empunhando espada, talvez S. Paulo.

ICONOGRAFIA: Este programa é, a vários títulos, excepcional. Inclui uma representação do *Inferno*, que, com estas características, é única. Tratava-se certamente de o fazer contrastar com os anjos e personagens sacras do restante programa, ou seja, de contrastar Céu e Inferno. Outra peculiaridade deste programa é o facto de o orago não se representar ao centro da parede fundeira, exigência que, provavelmente, só se explicitou nas *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa para o bispado do Porto (1496) que devem ser posteriores à realização destas pinturas murais.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

NOTA: Trata-se de programa extenso, certamente muito pensado do ponto de vista temático, revelando um encomendador empenhado e exigente e uma rica execução por parte da oficina que o realizou. Certamente, o encomendador não quis poupar custos na sua realização. Por outro lado, a oficina de pintura mural, ainda que recorrendo amplamente a motivos de padrão (simples), executa este programa com grande cuidado no trabalho de pormenor. Talvez se sintam aqui as mãos de diferentes membros de uma oficina, uma vez que, por exemplo, o S. Paulo (?) parece de desenho muito mais esquemático que o S. Tiago (?).

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: embora o desenho seja esquemático e de intenção conceptual (e não com a pretensão de desenhar a partir *do natural*), cuida-se a expressão dos rostos (contida, séria e melancólica). Os panejamentos dos vestidos e túnicas são

rígidos mas, quer nas vestes dos anjos, quer no manto de *S. Tiago* (?) procuram-se curvas interessantes e indicativas do volume das vestes. O que é visível do *S. Tiago* é particularmente importante porque esta representação parece ser a menos afectada pela deposição de sais, revelando-nos cuidado tratamento do rosto, do bordão, do fimal contornado por pérolas que segura o manto junto ao pescoço, da fimbria do manto enriquecida com desenho a branco, talvez executado com leite de cal. Por vezes, é visível a utilização da cor, usando-se tons mais claros e mais escuros, para evocar o volume.

DESENHO: algo esquemático e rígido, embora se procurem efeitos evocadores de volumes nos panejamentos.

VOLUME: indicado por algum uso de efeitos (contidos) de claro-escuro e, sobretudo, pelo desenho.

COMPOSIÇÃO: os diferentes temas e registos encontram-se geralmente separados por barras de enrolamentos, embora *Santa Catarina* e *Santa Bárbara* pareçam ter sido encimadas por arcos abatidos de referência arquitectónica e pareça haver coluna (torsa?) separando *Santa Catarina* da *Pietá* (?).

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: dada a deposição de sais, não é possível apreciar convenientemente os fundos que acompanham o *Inferno*, e os restantes santos, embora seja possível que, a avaliar pelos fragmentos mais bem conservados, se tivesse optado, tal como na barra de anjos, por fundos com motivos de padrão que, por vezes, lembram os usados no retábulo de *S. Tiago* do Museu de Aveiro, hipótese esta apresentada por Joaquim Inácio Caetano³³.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: de enrolamentos.

4. PADRÕES DECORATIVOS: tratando-se de pintura muito cuidada, não se pouparam esforços no sentido de a enriquecer pelo recurso a motivos de padrão, executados à mão livre, especialmente nos fundos. Alguns destes motivos fazem lembrar, como Joaquim Inácio Caetano aventou, motivos usados no retábulo de *S. Tiago* do Museu de Aveiro.

5. HERÁLDICA: não são visíveis representações heráldicas.

6. LEGENDAS: As legendas estão menos legíveis ou mais truncadas do que quando Vergílio Correia as leu e publicou. Assim, segundo este autor, a representação de *Santa Catarina* estava acompanhada da legenda “*qterin*” e *Santa Bárbara* de “*barbor*” e na legenda identificadora do encomendador lia-se, em 1922, “*Esta obra mandou fazer*

³³ Esta hipótese foi-nos apresentada por Joaquim Inácio Caetano numa das frequentes conversas que tivemos sobre pintura mural, a quem a agradeço.

Juan Camelo de (Boro?)/ sende abade desta ygreja : era de mil e cccctos. e ...” (CORREIA, 1924, p. 103-106).

Actualmente, não nos foi possível ler as legendas acompanhando Santa Catarina e Santa Bárbara e o que se pode ler da legenda identificadora do encomendador e da data da obra, dada a localização do actual quadro eléctrico, é, apenas, “(...) [man]dou fazer *juan camel* (...) *era de mil e cccct*’ (...)”.

CRONOLOGIA: como a legenda está irremediavelmente truncada, apenas podemos ficar a saber que estas pinturas são do século XV, provavelmente do último quartel. Vergílio Correia interrogou-se sobre se este abade de S. Tiago de Valadares poderia ter sido o mesmo João Camelo que veio a ser bispo de Silves e, depois, de Lamego, o encomendador a Vasco Fernandes do magnífico retábulo para a sé de Lamego (“*Seria curioso que este Juan Camelo fosse o mais tarde bispo de Silves e da vizinha cidade de Lamego!*” in CORREIA, 1924, p.106). Colocamo-nos a mesma interrogação que procuramos esclarecer procurando encontrar referências documentais a este abade em *Livros de Confirmações* e ou de *registo de títulos* da diocese do Porto. Mas tais livros não existem no Arquivo Distrital do Porto, nem se conhece a sua existência, segundo apurámos, no Arquivo Episcopal do Porto. De facto, se fosse possível termos a certeza de que este abade era o mesmo João Camelo que veio a ser bispo de Silves e de Lamego, isso seria muito interessante, pelo menos por duas ordens de razões: para esclarecer a cronologia da obra e para esclarecer os percursos de gosto artístico deste encomendador. A questão fica, assim, por ora, por esclarecer. Sabendo que o bispo João Camelo tinha relações no Porto (do que lhe adveio vir a ser conhecido como João Camelo Madureira), não é nada impossível que se trate do futuro bispo de Silves. Se tiver sido esse o caso, estas pinturas deverão ser anteriores a **1486**, altura em que já estava confirmado como bispo de Silves, sendo costume, nestes casos, renunciar aos benefícios anteriores.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: *nave de Vila Marim I, arco triunfal de S. João de Gatão, nave de S. Nicolau I e II, arco triunfal de S. Salvador de Arnoso, nave de Santa Maria de Covas do Barroso I.*

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: como já se disse, e concordando com a hipótese colocada por Joaquim Inácio Caetano, há semelhanças com o retábulo de S. Tiago do Museu de Aveiro. Neste retábulo, tal como nas pinturas de Valadares, figura-se um arco abatido; a única base de coluna visível no retábulo é da mesma tipologia da que ocorre entre a *Santa Catarina* e a *Pietá* (?) em Valadares; o bordão de

S. Tiago no retábulo tem a espaços regulares anéis redondos, tal como em Valadares; o desenho de figura é rígido, o mesmo se verificando nos panejamentos, e os motivos de padrão usados nas vestes do S. Tiago do retábulo têm desenho anguloso como anguloso é o motivo floral usado nas pinturas que servem de fundo aos anjos e ao S. Paulo (?) de Valadares, ainda que não sendo iguais. No entanto, o retábulo afasta-se das pinturas murais na forma de tratar os pavimentos (perspectivado no retábulo), na figuração dos pés descalços do santo no retábulo e na forma como se resolve a sua colocação sobre o pavimento. Os paralelos são, certamente, indiciadores de muitos aspectos de gosto comuns, ainda que, pelas razões enunciadas, não seja certo que a pintura retabular e as pinturas murais sejam da mesma oficina.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido mas, certamente, a mesma oficina que realizou as pinturas murais na *nave de Vila Marim I*, no *arco triunfal de S. João de Gatão*, na *nave de S. Nicolau I e II*, no *arco triunfal de S. Salvador de Arnoso*, na *nave de Santa Maria de Covas do Barroso I*.

ENCOMENDADOR: expresso: abade João Camelo. Ainda relativamente à hipótese de este abade poder ser o futuro bispo de Silves e de Lamego, permitimo-nos lembrar que os Camelo tinham história de presença em terras de Baião desde o século XIV. Biografando um dos Priores da Ordem do Hospital, Álvaro Gonçalves Camelo (referido documentalmente como Prior entre 1383 e 1412), Paula Pinto Costa refere o seguinte:

“(…) foi Prior da Ordem do Hospital em Portugal num período que coincidiu, grosso modo, com o reinado de D. João I, tendo sido também marechal do reino e meirinho-mor do Entre Douro e Minho e Trás-os-Montes. Era fruto do segundo casamento de Gonçalo Nunes Camelo com Aldonça Rodrigues Pereira, sobrinha do arcebispo bracarense D. Gonçalo Gonçalves Pereira. Foi criado de D. Álvaro Gonçalves Pereira, a quem sucedeu no desempenho da dignidade prioral do Crato, embora tenhamos em consideração a figura de Pedro Álvares Pereira, que exerceu igualmente estas funções por volta desta altura. **D. Álvaro era irmão de Vasco Gonçalves Camelo, a quem D. João I doara as terras de Baião e Lágneas e outras, as quais, por morte deste titular, foram doadas ao filho bastardo do Prior e seu homónimo.** (…)” (COSTA, 1998, vol. I, p. 426).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, 1973 – *O Censual da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Porto, Publicações da Câmara Municipal do Porto, p.

2.INÉDITAS:

ADP, PT/ADPRT/PRQ/PBAO19/001 (livro de registo de baptismos, óbitos, casamentos e róis de confessados, incluindo registo de peças e ornamentos relativos igreja de Valadares/Baião, este último ordenado por ocasião de visitas pelo bispo D. Jerónimo de Meneses (1592) e conferido em visitas posteriores).

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.793-800.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 18, 23-25, 66.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 – Frescos, p. 15-17.

CORREIA, Vergílio, 1924 – *Monumentos e Esculturas (Séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, p. 102-106.

COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto, 1998 – *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*, Dissertação de Doutoramento no ramo dos conhecimentos em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, vol. I, p. 426.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 52

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: CORREIA, Vergílio, 1924 – *Monumentos e Esculturas (Séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, p. 102-106.

VALENÇA – Capela Funerária anexa à Igreja de Santa Maria dos Anjos

DESIGNAÇÃO: Capela Funerária anexa à Igreja de Santa Maria dos Anjos de Valença.

LOCALIZAÇÃO: Valença.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: na testeira é visível o programa que se desenvolve acima do nível do altar e até à cobertura; na parede lateral ocidental é visível uma barra vertical com padrão de adamascado; na parede lateral nascente é visível uma barra horizontal no topo da parede com motivos de grotesco sobre fundo vermelho.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: capela funerária particular anexa à nave da igreja matriz de Valença. No exterior da sua parede nascente corre inscrição epigráfica que nos esclarece sobre os seus instituidores e sobre a data de construção: “Esta capela mādou fazer aº piz e sua molher m roiz era de mil b xxx”.

CAMADA 1:

Na testeira são visíveis barras de enquadramento com motivo de grillagem em camada sotoposta à que melhor se conservou, o que indica que nesta capela foram realizados dois programas de pintura mural sobrepostos. Estas barras de grillagem são de gosto idêntico a uma que ocorre na capela-mor da Capela da Praça dos Arcos de Valdevez.

Na parede ocidental é visível, verticalmente, porção de pintura com motivo de adamascado, realizada com estampilha.

O tipo de gosto que se manifesta nos motivos decorativos que referimos coaduna-se com o que esteve em voga pelo final dos anos vinte (na *capela-mor de Folhadela II*, por exemplo, em que tanto se recorre a motivos de adamascado parecidos com este de Valença). Pensamos, portanto, que esta campanha de pintura mural terá sido realizada após a construção da capela.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede testeira e paredes laterais (só são visíveis pequenas porções de pintura).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: com grandes lacunas e deposição de sais. Estas pinturas foram descobertas recentemente quando se removeu o retábulo de talha; ao

centro da parede encaixava-se barrote de sustentação do retábulo que provocou uma enorme lacuna que diz respeito à cena central da pintura.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: amarelo, ocres, vermelhos, cinzentos azulados.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: presentemente, na parede testeira são visíveis pinturas acima do nível do altar.

PROGRAMAS E TEMAS: *S. Gregório Magno, Lamentação sobre Cristo Morto (?) e Santo Diácono e Mártir.*

ICONOGRAFIA:

Falta a zona central da pintura, razão pela qual não podemos ter a certeza sobre qual o tema que aí se figurava. O que nos leva a pensar que se tratasse de uma *Lamentação* é o facto de se figurarem de ambos os lados do que seria o grupo central duas personagens ajoelhando-se, em gesto de ajudar a sustentar o corpo de Cristo morto, assim como rosto de Santa Mulher chorando, e de, ladeando esse grupo central de personagens (pintura perdida), se figurarem Nicodemos e José de Arimateia, figuras que adquirem lugar de destaque no *Descimento da Cruz* e na *Deposição de Cristo no Túmulo*; no entanto, aqui não são visíveis as escadas do *Descimento*.

Se a nossa interpretação está correcta, esta figuração condensa imensas referências de cariz narrativo: a presença dos *Dois Ladrões* reforça a lembrança da *Crucifixão*, assim como a presença e o destaque que é dado a Nicodemos e a José de Arimateia (também identificados por legendas) lembram o *Descimento da Cruz* que entretanto ocorreu e a cena que imediatamente se segue, a da *Deposição no túmulo*, nas quais estes personagens têm papel de destaque.

Contudo, esta condensação de referências reveste-se ainda de outros sentidos. No topo da Cruz dispõe-se ampla filacteria com longa legenda que, aparentemente, termina com as palavras “(...) SICVT DOLOR (...)”, o que poderá ser indicativo de “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus”). A *Crucifixão entre os Dois Ladrões* está indissociavelmente ligada à promessa de Cristo ao *Bom Ladrão* “*Verdadeiramente, digo-te: hoje estarás comigo no Paraíso*” (Lucas 23, 43:). A importância que se dá a José de Arimateia e a Nicodemos talvez tenha ainda relação com o querer valorizar-se o *Evangelho de Nicodemos* em que repetidamente se refere o Paraíso “(...) *Ia [o Salvador], pois, a caminho do paraíso tendo pela mão ao primeiro pai Adão. [E ao chegar] fez entrega dele, assim como dos demais justos, ao arcanjo*

Miguel. E quando entraram pela porta do paraíso ...”³⁴). Estas alusões à dor causada pela morte, ao Perdão e ao Paraíso parecem escolhas bem a propósito de uma capela funerária.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O desenho e a modelação são eficazes na sugestão de volumes e das narrativas, ainda que sem grandes requintes de rigor.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Os fundos são cuidados, quer os dos nichos em que se colocam as imagens fingidas de *S. Gregório* e do *Santo Diácono e Mártir*, quer na cena de fundo da *Lamentação* na qual se figura, ao longe, Jerusalém.

3. ENQUADRAMENTO: o enquadramento reveste-se de aspecto retabular. Colunas definem três espaços: dois nichos laterais com cornijas e cúpulas (em *ombrella?*) onde se colocam imagens de vulto fingidas de *S. Gregório* e do *Santo Diácono e Mártir* e o vão central onde se desenrola a *Lamentação*. Os fustes das colunas estão decorados com fita vermelha espiralada, curiosamente uma opção decorativa seguida pela oficina de mestre Arnau na pintura decorativa executada sobre os colunelos das frestas da capela-mor de Fontarcada (trata-se de um paralelo de facto e não de uma atribuição autoral que seria completamente errada).

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são presentemente visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS:

No topo da Cruz: só conseguimos ler parte das palavras finais da legenda na filacteria: “(...) SICVT DOLOR (...)”.

“[NI]CODEMVS” e “JOSE”

Depois de se proceder a uma limpeza destas pinturas é provável que se possam ler mais e melhor as legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: administrador da capela.

³⁴ OTERO, Aurelio de Santos, 2003 – *Los Evangelios Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, p. 447.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos meados do século XVI.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À CAPELA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas; não conseguimos situar documentação de instituição da capela.

2.INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 801-805.

VEIGAS – Igreja da aldeia de Veigas

DESIGNAÇÃO: Igreja de Veigas

LOCALIZAÇÃO: Veigas, Quintanilha, Bragança

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor; arco triunfal e parede adjacente do lado do Evangelho.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: desconhecido. Esta igreja não aparece entre as igrejas paroquiais enumeradas, por exemplo, no *Censual* de D. Diogo de Sousa. Ainda hoje não se trata de igreja paroquial. Seria capela do *povo*?

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: atrás do retábulo-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as pinturas encontram-se sobrepostas por rebocos e cal, apenas sendo possível identificar uma *Nossa Senhora do Leite*. Parece haver pintura em toda a parede testeira e, pelo menos, na parede lateral do lado da Epístola.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: vermelho, azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível analisar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS: apenas é possível identificar uma *Nossa Senhora do Leite*, embora se perceba que há mais pintura para além desta, coberta por rebocos e caiações.

ICONOGRAFIA: este tema era ainda muito querido nas primeiras décadas do século XVI (lembre-se a bela imagem pétrea a propósito deste tema da encomenda de D. Diogo de Sousa para a sua capela-mor na sé catedral de Braga) mas veio a cair em desuso após o Concílio de Trento, tal como aconteceu com a *Nossa Senhora do Ó*.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: tanto quanto é possível avaliar, trata-se de bom desenho e à vontade no uso da cor para dar a modelação através do uso do claro-escuro. A pose é marcada por uma gestualidade elegante e serpentinada, estimando-se os

amplos volumes e acentuando-se efeitos expressivos. Aparentemente, no fundo figurou-se uma arquitectura.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: no estado actual destas pinturas não é possível comentar este aspecto.

4.PADRÕES DECORATIVOS: no estado actual destas pinturas não é possível comentar este aspecto.

5.HERÁLDICA: no estado actual destas pinturas não é visível.

6.LEGENDAS: no estado actual destas pinturas não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: a pose serpentinada, o gosto pelos amplos volumes na parte média do corpo, lembrando a figura-ânfora, o facto de se estimar a expressividade indicam um gosto de sinal maneirista, razão pela qual supomos que esta pintura possa ser da década de cinquenta ou sessenta de Quinhentos.

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal e parede adjacente do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: razoável.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, vermelho, azul, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: o que subsiste indica programa extenso, pelo menos, desde o nível dos altares de fora até à cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS:

NAVE:

Parede do lado do Evangelho: registo alto: *Santo Antão*

registo médio: *Anjo segurando brasão com as cinco chagas de Cristo*

nota: na barra de separação entre estes dois registos parece incluir-se uma data que Dalila Rodrigues parece ter lido como 1592 ou 1594

(RODRIGUES, 1996, p. 53); no seu estado actual, lemos diferentemente (1590?1596?) mas será mais prudente esperar pelo restauro e ver se esta data se poderá ler com mais segurança.

ARCO TRIUNFAL:

Arco triunfal do lado do Evangelho: registo alto: ? (*sem leitura*) e *Santo* (o báculo, se o é, parece ter terminal ao modo de pinha)

Registo médio: *S. Miguel pesando almas* e *S. Genésio de Roma* (ou *S. Gelásio*, cuja lenda foi decalcada da de S. Genésio de Roma e cujas festas se celebravam no mesmo dia, 25 de Agosto) (RÉAU, 2001, Tomo 2/vol. 4, p. 34-36).

Topo do arco triunfal: é possível que aqui estejam presentes mais do que uma camada de pintura; é possível identificar barras de pintura decorativa usando um motivo que supomos ser uma variação da palmeta.

Arco triunfal do lado da Epístola: registo alto: *Santo* (bispo; não é visível o atributo) e *S. Bartolomeu*

registo médio: *S. Lázaro* e *Santo André*

ICONOGRAFIA: o que se preserva indica um vasto programa, todo ele a propósito de santos, certamente os que suscitavam maior devoção aos encomendadores que talvez tenham sido o conjunto do *povo* de Veigas, uma vez que não subsiste legenda identificativa de nenhum encomendador particular. Se assim foi, as preferências devocionais nesta aldeia de Veigas apresentam algumas peculiaridades.

Na verdade, e tendo em atenção apenas os santos que conseguimos identificar, neste mural ocorrem dois santos que não aparecem em mais nenhuma pintura mural conhecida no Norte: S. Lázaro e S. Genésio de Roma (ou S. Gelásio).

Porquê S. Lázaro? Haveria em Veigas - ou nas imediações - uma gafaria?

Segundo a lenda, S. Genésio de Roma era actor e converteu-se quando representava peça ridicularizando os cristãos perante o imperador Diocleciano. A sua conversão teria ocorrido aquando do seu baptismo em cena, o que se via como uma ilustração da virtude da água do baptismo; depois de confirmada a conversão, teria sido martirizado (RÉAU, 2001, Tomo 2/vol. 4, p. 34-36). Era santo patrono dos actores, mimos, trovadores, jograis, tocadores de instrumentos de cordas (em Veigas figura-se um alaúde) e mestres de dança. Na actual região pastoral de Bragança, a igreja paroquial de Parada é desta invocação; também na igreja de S. Tomé de Quintanilha existe imagem

de S. Genésio de Roma que a sua zeladora nos apresentou como o “*santo da viola, padroeiro da juventude que gosta de música e de dançar*”. A que se deveria esta devoção a S. Genésio nesta zona de Bragança?

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: este artista usa uma paleta pouco variada e o seu desenho é pouco hábil no tratamento das anatomias. No entanto, presta atenção ao tratamento de detalhes de vestuário como se evidencia no adamascado da capa do santo bispo no arco triunfal do lado do Evangelho ou nos pormenores *ao moderno* das vestes de gosto cortesão de *S. Genésio de Roma*.

Os fundos são tratados sumariamente, sem grande preocupação em sugerir a profundidade do espaço, indicando-se um nível de solo e, por vezes, um segundo plano é indicado por um muro (veja-se o *Santo Antão* e o *anjo com o brasão com as Chagas de Cristo*).

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: rectilíneas.

4. PADRÕES DECORATIVOS: usam-se padrões de adamascado.

5. HERÁLDICA: brasão com as chagas de Cristo.

6. LEGENDAS: “159[0? 6?]”, “*S. LAZARO*” e “*fR.co frz*”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: “*fR.co frz*”: Francisco Fernandes.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: nesta localização, provavelmente, o conjunto do *povo* de Veigas.

CRONOLOGIA: 1590? 1596?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1. IMPRESSAS: desconhecidas.

2. INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.917-921.

AFONSO, Belarmino – *Pinturas Murais Seiscentistas em Capelas do Distrito de Bragança*. “Brigantia”, vol. 5, fasc. 1, Bragança, 1985, p. 215.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 48, 53.

VILA NOVA DE CERVEIRA – Capela de S. Roque

DESIGNAÇÃO: Capela de S. Roque, Vila Nova de Cerveira.

LOCALIZAÇÃO: Vila Nova de Cerveira.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira da capela-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL A QUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: não conseguimos situar documentação de instituição da capela.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: quando se procedeu ao restauro a pintura tinha grandes lacunas.

RESTAUROS: restauro recente.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a pintura que se conserva encontra-se acima do nível do altar-mor, ambientando-o.

PROGRAMAS E TEMAS: ao centro da parede encontra-se a Cruz com cartela (“INRI”), acompanhada por anjos expondo instrumentos da Paixão; na sua base vê-se fragmento de personagem ajoelhada e outros pequenos fragmentos de personagens que parecem indicar que aqui se poderá ter figurado uma *Lamentação sobre Cristo Morto*. Do lado do Evangelho figura-se *S. Cipriano* (que, aliás, era o orago da igreja de Vila Nova de Cerveira).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O que subsiste indica obra de muita qualidade. O desenho e a modelação *de figura*, assim como o tratamento dos panejamentos indicam gosto ao modo do gótico final/manuelino.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra com motivo do tipo *candelabra* em *grisaille* sobre fundo cinzento mais escuro, de desenho fino e boa execução, acompanhada por linhas a amarelo e vermelho (exterior) e amarelo e cinzento (interior).

4. PADRÕES DECORATIVOS: não é possível avaliar este aspecto.

5.HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6.LEGENDAS: acompanhando S. Cipriano: “sant cibrom”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: hipótese com base em critérios estilísticos (tratamento de figura ainda ao gosto do modo manuelino, o que parece evidente no tratamento das vestes dos anjos e utilização de barra de enquadramento com *candelabra*): anos trinta ou quarenta de Quinhentos?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À CAPELA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: desconhecidas. Não conseguimos encontrar documentação de instituição desta capela.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA: desconhecida.

(Supomos que se trata de pintura mural inédita)

VILA MARIM – Igreja de Santa Marinha

DESIGNAÇÃO: Igreja de Santa Marinha de Vila Marim.

LOCALIZAÇÃO: Vila Marim, Vila Real.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: capela-mor, parede lateral da nave do lado do Evangelho e fragmentos de pintura decorativa em silhares descontextualizados.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro.

De seguida, apresenta-se quadro resumindo informação relativa aos capelães servindo esta igreja paroquial no período de 1507 a 1537:

Datas	Vigários	Salário	Fontes
27/2/1507	<i>Pedro Affonso</i> , clérigo de missa: “ <i>Aos xxbij dias do dito mês de fevereiro [de 1507] o dito senhor [D. Diogo de Sousa] confirmou em capellam e vigairo perpetuum da igreja de Santa Marinha de Villa Marim do termo de Villa Real do arcebispado de Braga a Pedro Affonso clérigo de missa e abera de seu estipêndio e sellayro em cada hum anno pellas Rendas da dita igreja dois mil rs. Os quais lhe foram assignados por dom Joham de Mello do mosteiro de Pombeiro a que a dita igreja he annexa perpetuum (...)</i> ” (sublinhados nossos)	2000 reis ³⁵	ADB, RG, Lº 332, fol. 26 vº.
1518	<i>Pero Gomcalves</i> (ainda era o vigário em 1537)		ADB, RG, Lº 323, fol. 32.

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente.

³⁵ O vigário de S. Dinis de Vila Real tinha 1000 reis e o pé de altar (ADB, RG, Lº 323, fol. 64)

RESTAUROS: RESTAUROS: restauro pela Mural da História, coordenado por Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: RELACÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: tanto quanto é possível avaliar, realizou-se na parede fundeira um programa que a recobria inteiramente, provavelmente, desde o nível do pavimento até ao da cobertura (supomos que a parede foi alteada posteriormente), incluindo pintura de um rodapé de *paralelepípedos perspectivados*, um registo médio com a zona central reservada à figuração de *S. Bento*, *Santa Marinha* e *S. Bernardo*, delimitada por barras de enrolamentos e ladeada por pintura decorativa com *quadrifólios* e encimada por barra ao modo da iluminura e, no topo, novamente, *quadrifólios*.

PROGRAMAS E TEMAS: PROGRAMAS E TEMAS: *S. Bento*, *Santa Marinha* e *S. Bernardo*.

ICONOGRAFIA: a escolha da figuração de Santa Marinha como motivo central deste registo médio da parede fundeira da capela-mor está de acordo com as *Constituições Sinodais* do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa (c. 1506) que, aliás, já deviam estar em vigor à data da realização desta campanha decorativa:

“(...) Item veendo como as ymageens sam aprouadas per dereito e quanta edificaçam e deuaçam causam nom soamente aos ignorantes mas aos sabedores e leterados. Isto meesmo como seja cousa justa que cada sancto em seu logar e ygreja preceda aos outros Ordenamos e mandamos que assy nos moesteiros de sam beento e de sancto agostinho como nas outras ygrejas parrochiaes os dom abbades e dom priores e abbades ponham as ymageens de seus sanctos no meo do altar: as quaaes sejam assy pintadas em retauollos ou esculpidas empedra ou paa e que respondam aas rendas da ygreja donde esteuerem .ez quem isto non comprir atee dia de pascoa de resurreiçam o auemos por condenado em tres cruzados douro se for moesteiro conventual e sendo parrochial em huumcruzado pera as obras da nossa see e nosso meirinho(...)”³⁶.

As figurações de S. Bento e de S. Bernardo ficam também explicadas se se tomar em consideração o facto desta igreja ser do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro. De facto, S. Bento foi o fundador da ordem beneditina e redactor da sua regra e S. Bernardo esteve na origem do desenvolvimento da ordem de Cister, ela própria uma

³⁶ *Constituyções feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas, s. d.* (data provável: 1506), fol. 2vº.

reforma da ordem beneditina. De resto, as *Constituições Sinodais* de D. Luís Pires de 1477 determinavam:

“(…) *somos certificado que poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens* [S. Bento e Cónegos Regrantes de Santo Agostinho] *que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos o que hé grande erro. Porém mandamos aos dom abbades que cada huum em seu moesteiro em huua grande tavaa mande pintar a imagem de sam Beento com cugulla e escapulaire de color negro e mitra na cabeça e baago na mão. (...) E aos dom abades de sam Beento emademos mais que cada huum em seu moesteiro mande pintar em outra tavaa a ymagem de sam Bernardo abbade com cugulla e escapulaire de collar branco, mitra na cabeça e baago na mão.*”³⁷.

É possível que esta exigência tenha resultado em uso cumprido nas casas beneditinas e em igrejas do seu padroado, como parece ser o caso nesta pintura na capela-mor de Vila Marim, tal como na da capela-mor de S. Mamede de Vila Verde, também do padroado de Pombeiro.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: a representação dos santos da *capela-mor de Vila Marim I* é feita com grande contenção, evidenciando um gosto por uma forma de representação um tanto abstracta – afastada, portanto, da vontade de representar como se se tratasse de representar uma realidade visível - mas que acentua valores simbólicos, conseguindo-se um efeito de elegância serena. Assim sendo, o tratamento das anatomias – particularmente, das mãos – e dos panejamentos foi feito de forma indicativa e sumária. Foi, no entanto, prestada importância ao olhar dos santos que interpela directamente o espectador, o que é particularmente notório na figuração de S. Bernardo. A representação destes santos é semelhante à dos das pinturas de Bravães de 1501, embora em Vila Marim o tratamento dos rostos seja, talvez, mais cuidado, indicando-se o volume usando o claro-escuro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: são também semelhantes aos de *Bravães I*: o solo de cor plana cinzenta-azulada com tufo de erva e seixos dispersos (para indicar a profundidade do espaço; um recurso também usado na gravura de ilustração bíblica das primeiras décadas do séc. XVI³⁸ e, também, na pintura a óleo³⁹), os muros (em Vila

³⁷ GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.81.

³⁸ Alguns exemplos da colecção da Biblioteca Municipal do Porto: *Biblia*, Venetiis, 1511; *Biblia cum concordatijs veteris et noui testamenti et sacrorum...*, Lugduni, 1516; *Biblia*, Lugduni, 1546.

³⁹ Um exemplo, aliás mais tardio, de entre a produção de pintura portuguesa a óleo sobre madeira, é a *Pietà* da Sé de Lamego (Museu de Lamego, Inv. 20; data atribuída: segunda metade do séc. XVI).

Marim, uma muralha, por detrás dos santos, evocando, talvez, a Jerusalém Celeste), e, por trás da muralha, silhuetas de árvores de tratamento muito gráfico, sugerindo-se, com esta indicação de uma sucessão de planos, a profundidade do espaço.

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: a figuração dos santos é encimada por barra decorativa ao modo da iluminura (com folhagens e, por entre elas, pequenos personagens e animais evocando cenas de caça) e envolvida por barras de enrolamentos.

4.PADRÕES DECORATIVOS: *painéis* de pintura decorativa com motivo floral de *quadrifólios* iguais aos de *Bravões I* (pintura datada de 1501).

5.HERÁLDICA: nesta pintura figurou-se brasão entre *S. Bento* e *Santa Marinha*, infelizmente, quase desaparecido. Apenas se conserva a mitra que o encimava, assim como a bordadura de prata com cruces páteas de vermelho. A mesma mitra e a mesma bordadura ocorrem também no brasão que encima a representação do orago em *S. Martinho de Penacova* e a mesma bordadura está também presente na *capela-mor de S. Mamede de Vila Verde I*. A mitra poderia identificar um brasão abacial⁴⁰, provavelmente o de um dos abades de Pombeiro, e a bordadura - dos Pimentel – poderia ter sido usada pelo abade D. João de Mello e Sampayo, trineto, por linha paterna, de D. Mécia Vasques Pimentel e, por linha materna, de D. Inês Afonso Pimentel⁴¹. Este abade está documentado como abade de Pombeiro entre 1507 e 1525⁴². Se este brasão é, de facto, o de D. João de Mello – e não nos parece que pudesse ter sido usado por nenhum dos abades imediatamente anteriores, ainda que da família Melo⁴³ - estas pinturas da

⁴⁰ Constituyções feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas, s. d. (data provável: 1506), fol. Ij: “*Constituiçam. j. Como os dom abbades e dom priores beentos venham oa [sic] signodo com mitras e bagos. Por quanto per direito se deue fazer per nos signodo em cada huum anno e a elle som obligados todollos dom abbades dom priores e beneficiados de nosso arcebispado vijr em pessoa çessando legitimo impedimento Ordenamos e mandamos que todollos dom abbades beentos e dom priores das ordeens de Sam beento e Sancto agostinho do nosso arcebispado quando que forem chamados pera signodo que sempre venham com suas mitras e bagos e com outros ornamentos neçessarios pera se reuestirem em pontifical por que assy deuem todos hir da See connosco atee o logar do signodo e estarem em elle. E a outra clerizia toda venha com suas Sobrepellizias limpas e saans. E qual quer dos sobredictus que isto nom comprir nos o condenamos em tres dobras douro pera as obras da nossa See. E que sempre fiquem obrigados a vijnr ao signodo na maneira acima declarada*”, fol. Ij (sublinhados da nossa responsabilidade). Nesta pintura, *S. Bento* e *S. Bernardo* que não foram bispos aparecem também representados com mitras e báculos.

⁴¹ GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, “Genealogia e Heráldica”, nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, p. 61.

⁴² Assunção Meireles encontrou este abade documentado a partir de 1508; cf. MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, pp. 39-40. Contudo, encontrei apresentação deste abade relativa a capelão para Vila Marim datada de 1507.

⁴³ Cf. árvores de costados de vários abades de Pombeiro do fim do séc. XV e do séc. XVI publicadas por GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de*

capela-mor de Vila Marim deverão ser, muito provavelmente, e dada a sua grande semelhança com as pinturas de 1501 de Bravães, do início do seu abaciado.

6.LEGENDAS: “SAm bETO”, SANTA mARINhA”, “SAm bERNAd”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: existe grande semelhança entre esta campanha de pintura mural em Vila Marim e a pintura mural realizada na igreja paroquial de S. Salvador de Bravães (Ponte da Barca) e datada de 1501. Na realidade, as barras de enrolamentos, os *tapetes* de *quadrifólios* e as próprias representações dos santos em Vila Marim e em Bravães são idênticos, razão pela qual os supomos da responsabilidade da mesma oficina, pensando também que a datação desta camada de pintura em Vila Marim não será muito diferente da de *Bravães I*.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em *Bravães I* (oficina II do Marão, segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: o abade do mosteiro de Pombeiro D. João de Melo.

CRONOLOGIA: hipótese, dada a semelhança com as pinturas de Bravães I e atendendo ao período do abaciado de D. João de Melo (1507-1525): c. 1507.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira e paredes laterais da capela-mor, atrás do retábulo-mor que aqui existiu.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente.

RESTAUROS: restauro pela Mural da História, sob coordenação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco com retoques a seco

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, cinzentos, negro e azul.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: programa de intenção globalizante, desenvolvendo-se do nível do pavimento ao da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede lateral do lado do Evangelho: figurou-se porta aberta enquadrada por composição de fitas enroladas, pela qual entra personagem transportando galhetas,

aludindo à consagração eucarística e tornando permanente essa referência. Sobre a porta fingida, composição de *rinceaux*/grotescos a ocre sobre vermelho.

Parede fundeira:

Rodapé: o fragmento que se conserva figura um alão preso à parede, pintada de azul; na extremidade do lado do Evangelho, corre verticalmente barra com motivo de *ameias escalonadas*, motivo recorrente nas pinturas de mestre Arnaus (Midões, Fontarcada, *capela-mor de Folhadela III*, etc.). Sobre o rodapé, peanhas fingidas suportariam o *campo de representação* do registo médio.

Registo médio: esta pintura não se conservou mas, segundo Joaquim Inácio Caetano, que foi responsável pelo restauro da pintura mural de Vila Marim, o conteúdo desse registo médio era uma repetição dos temas pintados na intervenção da camada 1, *S. Bento, Santa Marinha e S. Bernardo*. Sobre este registo, figurou-se frontão triangular fingido decorado com *rinceaux*/grotescos, no qual seres híbridos seguram brasão do abade de Pombeiro D. António de Melo (GRAÇA, 2002, p. 47 –138) e que integra legenda com a data, 1549.

Parede do lado do Evangelho: porta fechada fingida e, sobre ela, composição de *rinceaux*/grotescos a ocre sobre vermelho. Existia ainda uma figuração de *S. Miguel* que não se conservou.

ICONOGRAFIA: o programa temático do registo médio da parede fundeira repete o programa da intervenção anterior que já se explicou.

No entanto, esta nova intervenção, pedida pelo abade de Pombeiro D. António de Melo a mestre Arnaus, em muito se ultrapassa o âmbito do que fora feito na camada 1, encomenda de seu pai, o abade D. João de Melo.

Ainda que tenhamos a certeza de só conhecer pequena parte do que se realizou, o que subsistiu é demonstrativo de programa rico. O gosto que se manifesta nesta nova campanha é diferente do da campanha anterior e proporcionava uma modernização estética. Optou-se por uma programa figurando em *trompe l'oeil* duas portas laterais, dando a ilusão de existirem duas salas anexas à capela-mor, assim se transfigurando a arquitectura.

Como já se referiu, a presença da personagem transportando galhetas para a consagração eucarística tornava permanente a evocação do momento central da Missa.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: excelente desenho e modelação usando o claro-escuro. O fragmento de S. Miguel publicado por Joaquim Inácio Caetano revela ainda excelente escoreço.

2. TRATAMENTO DE ENQUADRAMENTOS: a sofisticada composição que aqui se criou dava a ilusão da existência de uma sacristia e de uma outra sala anexa à capela-mor – que, na realidade não existiam – transfigurando verdadeiramente a arquitectura. As indicações de perspectiva e de claro-escuro eficazmente sugerem a profundidade do espaço e o volume.

O desenho das arcadas e das portas, assim como a composição de fitas enroladas manifestam gosto ao modo manuelino.

As composições de *rinceaux*/grotescos, assim como o brasão inserto em coroa de louros parecem evidenciar gosto ao modo italiano. Contudo, convém lembrar que a composição no topo da parede fundeira é muito semelhante a uma presente em projecto de Hans Holbein de decoração de fachada datado de c. 1520⁴⁴. Terão circulado pela Europa gravuras que tenham servido de inspiração comum a Holbein e mestre Arnaus? Terão sido produzidos gravados com base nos desenhos de Holbein? Alain Gruber chama a atenção para a “*facilidade com que os frisos de rinceaux, que são próximos de gravuras produzidas como modelos para o trabalho dos metais ou outros «media» de dimensões reduzidas, foram adaptados à escala monumental da fachada*”⁴⁵, ao comentar o referido projecto de Holbein. Se mestre Arnaus teve acesso a esses gravados, o mesmo se poderia dizer relativamente ao uso de tais motivos nestas suas pinturas murais.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra com motivo de *ameias escalonadas*.

4. PADRÕES DECORATIVOS: outros motivos decorativos se encontram em silhares que se encontravam descontextualizados, iguais a motivos presentes na portada entaipada na nave do lado da Epístola em Pombeiro, na fresta de Ermelo, etc.

5. HERÁLDICA: brasão de D. António de Melo (GRAÇA, 2002, p. 47–138).

6. LEGENDAS: “ERA D(...)/1549”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: como já se referiu a barra de *ameias escalonadas* está também presente na pintura da capela-mor de Midões datada de 1535 e assinada por mestre Arnaus e é recorrente em pinturas atribuíveis a este

⁴⁴ Trata-se de um desenho a pena, tinta castanha, aguarela e gouache azul da Colecção de Edmond de Rothschild, Paris, publicado em GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, p. 114.

⁴⁵ Ibidem.

mestre (*capela-mor de Folhadela III*, frestas de Fontarcada, arco entaipado da nave de Pombeiro, etc). Para além disso, motivos presentes em silhares descontextualizados de Vila Marim estão também presentes noutras pinturas atribuíveis a mestre Arnaus (arco entaipado da nave de Pombeiro, fresta de Ermelo, etc.).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: atribuição: mestre Arnaus.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO): o abade do mosteiro beneditino de Pombeiro D. António de Melo. D. António de Melo, filho do abade anterior, D. João de Melo, está referenciado documentalmente como abade de Pombeiro entre 1526 e 1556⁴⁶.

CRONOLOGIA: pintura datada: 1549.

NAVE:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede da nave do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente. Esta pintura só é visível através das lacunas na camada de pintura subsequente.

RESTAUROS: restauro pela Mural da História, sob coordenação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, cinzento, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto. Note-se, contudo que este programa na parede norte da nave se tratou desenvolvidamente em altura, talvez em mais do que um registo.

PROGRAMAS E TEMAS: não é possível avaliar este aspecto.

ICONOGRAFIA: não é possível avaliar este aspecto.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o desenho é de intenção conceptual (e não *verista*); é, por isso, algo esquemático. As vestes caem em pregas verticais e paralelas, embora nas pregas dos mantos ou das personagens ajoelhadas se procure desenho de panejamentos evocador quer do volume, quer de movimento.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar cabalmente este aspecto. No entanto são de referir os pavimentos tratados em losangos (como em *Arnosos I*, por

⁴⁶ MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, pp. 40-41.

exemplo), assim como o fundo reticulado (imitando revestimento em guadamecil?) decorado com motivos de desenho anguloso (de gosto semelhante ao de motivos usados em fundos em Valadares, por exemplo).

3.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: de enrolamentos do tipo usado pela oficina activa em Valadares (oficina I do Marão, segundo a designação de Joaquim Inácio Caetano).

4.PADRÕES DECORATIVOS: realizados à mão livre: motivos de inspiração floral e de recorte anguloso.

5.HERÁLDICA: não é visível qualquer figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: o desenho de figura, as barras de enrolamentos e os pavimentos de losangos são comuns às pinturas atribuíveis à oficina activa em Valadares. Na verdade, como Joaquim Inácio Caetano notou⁴⁷, estas pinturas da *nave de Vila Marim I* apresentam aspectos semelhantes (barras de enrolamentos, motivos decorativos com padrão floral, tratamento de figuras e fundos) aos de campanhas de pintura mural realizadas na capela-mor da igreja de Valadares (Baião), arco triunfal de Gatão (Amarante), *nave de S. Nicolau I* (Marco de Canaveses), *arco triunfal de S. Salvador de Arnoso I* (Vila Nova de Famalicão) e *nave de Covas do Barroso I* (Chaves)⁴⁸.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em Valadares (oficina I do Marão, segundo a designação de Joaquim Inácio Caetano).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, é provável que a encomenda coubesse aos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, dadas as semelhanças com a pintura na capela-mor de Valadares: último quartel do século XV.

Na igreja de Valadares as pinturas estão acompanhadas de legenda parcialmente conservada que, em 1922, Vergílio Correia leu: “*Esta obra mandou fazer Juan Camelo de (Boro?)/ sende abade desta ygreja : era de mil e cccctos. e ...*” (CORREIA, 1924, p. 103-106). Se este abade era D. João Camelo que veio a ser bispo de Silves, é provável

⁴⁷ CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p. 16-25

⁴⁸ CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p. 25.

que as pinturas de Valadares tenham sido anteriores à sua confirmação nesse cargo em 1486.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: parede lateral da nave do lado do Evangelho.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: restauro recente. O que se conservou colocava-se atrás de retábulo, razão pela qual não sabemos qual a verdadeira extensão do programa original que temos a certeza de não se ter conservado inteiramente como se verifica no *Cristo no Horto* (falta a figuração de Cristo e a maior parte da de S. Tiago)

RESTAUROS: restauro pela Mural da História, sob coordenação de Joaquim Inácio Caetano.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: é provável que a pintura se desenvolvesse do nível do pavimento (conserva-se pintura de rodapé com paralelepípedos perspectivados encimada por barra de grillagem) ao nível da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS:

registo alto: *Oração de Jesus no Horto e Prisão de Jesus*.

registo baixo: *Santo Antão, S. Brás e S. Roque*.

ICONOGRAFIA: A *Oração de Jesus no Monte das Oliveiras* e a *Prisão de Jesus* são dois episódios do ciclo da Paixão. É possível que este programa fosse mais extenso, versando outros episódios do mesmo ciclo.

Santo Antão, S. Brás e S. Roque eram santos curadores, sendo S. Roque um santo anti-pestífero e Santo Antão, invocado contra vários males mas também contra a peste. É possível que a escolha de figurar estes três santos curadores possa ter sido inspirada por motivações devocionais.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: o desenho é de qualidade variável, ainda que evoque eficazmente o volume e o movimento. Por exemplo, a mão direita de S. Brás está admiravelmente desenhada e modelada, o mesmo não se podendo dizer da esquerda (nem de nenhuma outra neste programa). Sente-se diferença de desenho e de modelação entre o registo alto (*Jesus no Horto e Prisão de Jesus*) e o baixo (*Santo Antão, S. Brás e S. Roque*).

Por vezes, as opções de tratamento dos panejamentos manifestam gosto ao modo gótico como é visível, por exemplo, na forma como se tratam as pregas das vestes de S. Brás sobre o pé. O mesmo não parece acontecer na *Prisão*.

Como Joaquim Inácio Caetano descobriu, talvez se siga na *Prisão de Jesus* gravura de Michael Wolgemut (CAETANO, 2002, p.230). Conserva-se a maior parte desta pintura de cuidada composição, pensada de modo a poder incluir vários detalhes significativos: o beijo de Judas, a reacção violenta de Pedro que corta a orelha a Malco, a determinação de Jesus de que Pedro suspenda a sua cólera e volte a embainhar a espada, repondo a orelha e curando Malco. A pintura da *Prisão*, com muitas personagens, muitos *adereços* e movimento reveste-se de carácter expressivo e manifesta sentido dramático. Talvez a pintura acentue mais os valores expressivos e dramáticos do que a gravura de Wolgemut.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

Da *Oração de Jesus no Monte das Oliveiras* conserva-se um fragmento de Jesus ajoelhado e os três discípulos Pedro, João e Tiago (parte) adormecidos, assim como alguns fragmentos de apontamentos de paisagem.

A *Prisão* evidencia uma cuidada composição, com muitas personagens, condensando muitos detalhes da narrativa (por vezes, seguindo textos de Evangelhos apócrifos) e com muitos *adereços* (lanças, lanterna, armaduras, espada e bainha, etc), incluindo-se ainda alguns apontamentos de paisagem (colina e copa de árvore).

Já no *Santo Antão*, *S. Brás* e *S. Roque*, opta-se por usar como fundo um pano de armar. A bela execução do brocado que serve de fundo a esta representação, para além das qualidades de desenho que revela, eficazmente sugere, pelo desenho e pelo claro-escuro, as ondulações de um tecido pendurado.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barras de grilhagem de gosto gótico.

4. PADRÕES DECORATIVOS: padrão de adamascado no pano de armar que serve de fundo a *Santo Antão*, *S. Brás* e *S. Roque*.

5. HERÁLDICA: não existe nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: “SAM IOAO”, “SAM PEDRO”, “TIAGO”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: a *Oração de Jesus no Monte das Oliveiras* e a *Prisão de Jesus* apresentam acentuadas semelhanças no tratamento dos rostos e na utilização de uma barra de grilhagem com a pintura realizada na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe (lugar de Ponte, Mouçós), datada de 1529. O *S. Brás* de Vila Marim é muito semelhante ao da capela funerária de *S. Brás* anexa à igreja de *S.*

Dinis de Vila Real, locais muito próximos entre si. Todas estas pinturas deverão ter sido realizadas pela mesma oficina e em data próxima, devendo as de Vila Marim ser anteriores às de Nossa Senhora de Guadalupe⁴⁹.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: é possível que a *Prisão de Jesus* se tenha inspirado em gravura de Michael Wolgemut a propósito desse tema (CAETANO, 2002, p. 230).

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouços (1529). A esta oficina são atribuíveis as pinturas murais na *nave de Vila Marim II*, Nossa Senhora de Guadalupe, Capela de S. Brás, capela-mor de Folhadela II, Tresminas, Outeiro Seco (*Martírio dos Inocentes, Santo António, Calvário, Lamentação sobre Cristo Morto, Deposição de Cristo no Túmulo*, etc), Cimo de Vila Castanheira, capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro e algumas das pinturas na nave, na capela-mor de Tresminas (JIC, 2001, p. 36- 48, 66-68 e 69- 73 e JIC, 2002, p. 211-233) e capela-mor de S. Julião de Montenegro.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido; hipótese: nesta localização, a pintura poderia ser custeada pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, dadas as semelhanças com a pintura mural datada de 1529 em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouços: pintura um pouco anterior a 1529.

Em Vila Marim usou-se uma barra decorativa de grilhagem executada com stencil quase igual a uma que ocorre em Nossa Senhora de Guadalupe. No entanto, em Guadalupe foi aberto mais um detalhe na estampilha o que provavelmente indica uma data de feitura posterior, ou seja, este programa na nave de Vila Marim deve ser, provavelmente um pouco anterior ao de Nossa Senhora de Guadalupe (CAETANO, 2001, p. 14).

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p. 157.

2.INÉDITAS:

ADB, RG, Lº 323, fol. 32

ADB, RG, Lº 330 (antigo 304) (Censual), fol. ????

⁴⁹ CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p.14.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís, 2003b – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*, “Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos”, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 817-827.

BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães*, “Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço”, nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço, p. 9- 30.

BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.

BESSA, Paula, 2005 a - *O Mosteiro de Pombeiro e as Igrejas do seu Padroado: Mobilidade de Equipas de Pintura Mural*, “Actas do VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte «Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo»”, Porto, FLUP (no prelo).

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 16-17, 23-27, 33-37, 46-50, 56-58, 62-69, 73-74, 77.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, “Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação”, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 211-233.

GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em torno de um brasão de armas*. Separata da revista “Genealogia &

Heráldica” nº 7/8, Porto, Centro de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, p. 47–138.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 41, 44, 46, 48, 51, 53.

VILA REAL – Capela de S. Brás

DESIGNAÇÃO: Capela (funerária) de S. Brás, anexa à igreja de S. Dinis, Vila Real

LOCALIZAÇÃO: Vila Real.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede nascente.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: esta capela funerária, anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real, era morgadio, passando, a partir de 1472, e por decisão de D. Afonso V, a beneficiar o seu contador de rendas na província de Trás-os-Montes, João Teixeira de Macedo⁵⁰. A igreja de S. Dinis de Vila Real era do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro, o que talvez tenha contribuído para o facto do morgado da capela de S. Brás ter encomendado esta pintura a oficina que trabalhou na nave de uma outra igreja do padroado de Pombeiro no aro de Vila Real, Vila Marim (*nave de Vila Marim II*).

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede nascente.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: a necessitar de restauro. Há lacunas, problemas de aderência do reboco e grande quantidade de deposição de sais. A parte superior das pinturas não é totalmente visível, podendo haver porções de pintura mural ocultas sob camada de cal. O restauro poderia, talvez permitir a leitura da legenda que se encontra por baixo da representação de S. Brás.

RESTAUROS: não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: variada: ocre, vermelhos e róseos, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: o programa de pintura mural desenvolve-se do nível do pavimento até ao da cobertura. Existe pintura de rodapé (motivo dos *paralelepípedos perspectivados*), sobre o qual se desenvolve programa de arquitecturas fingidas incluindo três nichos em cada um dos quais se ambientam S. Pedro (?), S. Brás e S. Paulo. No topo desenvolve-se composição com arcos polilobados (apenas parcialmente visível).

PROGRAMAS E TEMAS: S. Pedro (?), S. Brás e S. Paulo.

⁵⁰ SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, -*Memórias de Vila Real*, vol. I, Vila Real, pp. 232-234.

ICONOGRAFIA:

A escolha de S. Brás como figuração sacra central talvez se explique pela possibilidade desta capela possuir relíquia do Santo (sabemos que a possuía no século XVIII, sendo considerada milagrosa e alvo de grande veneração⁵¹).

Do lado do Evangelho, figurou-se S. Paulo. O santo do lado da Epístola só se conserva fragmentariamente e supomos que se trata de S. Pedro, uma vez que era vulgar fazer ladear o santo colocado em posição central por S. Paulo e S. Pedro, tal como acontece em duas pinturas atribuíveis à mesma oficina que executou estas na capela de S. Brás (capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro e *capela-mor de S. Tiago de Folhadela II*). S. Pedro e S. Paulo eram considerados pilares da Igreja.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS: bom desenho de figura. Evoca-se o volume quer pelo desenho quer pelo claro-escuro. O cuidado no desenho e na coloração são muito evidentes, por exemplo, nas vestes episcopais de S. Brás que procuram representar um tipo de paramentaria com bordados ao modo retabular com cenas religiosas e representações de santos (aqui, para além dos santos, uma Crucifixão sobre o peito), semelhantes às representadas no *Santo Agostinho* de Piero della Francesca (Museu Nacional de Arte Antiga) e ao pluvial da abadessa de Lorvão que se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS E ENQUADRAMENTO: estas pinturas evidenciam mestria na composição geral, no tratamento de figura e das arquitecturas fingidas. O vasto registo superior desenvolve um programa de arquitecturas fingidas ao modo retabular, casando elementos ao gosto manuelino com outros de influência clássica como, aliás, acontecia em alguma da arquitectura coeva: colunas de bases de secção poligonal mas, talvez, capitéis de inspiração clássica, cúpulas, entablamento rectilíneo mas encimado por composição de arcos polilobados ao modo manuelino.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são visíveis.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não é visível nenhuma figuração heráldica.

6. LEGENDAS: existe uma legenda sob S. Brás que não é presentemente legível dado estado de conservação em que se encontram estas pinturas.

⁵¹ SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, -*Memórias de Vila Real*, vol. I, Vila Real, p. 234: “*Há nesta capella de S. Brás huma relíquia do mesmo santo, que se venera por milagroza, para achaques de garganta, pelo que no dia da festa do santo concorre a tocalla todo este povo e todos os da vizinhança delle.*”

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: as pinturas desta capela funerária apresentam semelhanças com as da *nave de Vila Marim II* (representação dos santos, por exemplo) e com as de Nossa Senhora de Guadalupe, da *capela-mor de S. Tiago de Folhadela II* e da capela-mor de S. Julião de Montenegro (vejam-se as colunas que enquadram a *Árvore de Jessé* em Nossa Senhora de Guadalupe e as que enquadram os santos nesta capela funerária, em Folhadela e em S. Julião de Montenegro). Como vimos, as pinturas de Vila Marim devem ser um pouco anteriores às de Nossa Senhora de Guadalupe, estando estas datadas de 1529. A cronologia das pinturas referidas em igrejas do aro de Vila Real (nave de Vila Marim II, capela de S. Brás, capela-mor de Folhadela II e Nossa Senhora de Guadalupe), dadas as semelhanças que apresentam, deve ser próxima, próxima portanto de 1529.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): esta capela funerária era morgadio passando, a partir de 1472, e por decisão de D. Afonso V, a beneficiar o seu contador de rendas na província de Trás-os-Montes João Teixeira de Macedo⁵². João Teixeira de Macedo morreu em 1506 e, portanto, as pinturas murais que se conservam e que, dadas as suas semelhanças com as de nossa Senhora de Guadalupe (1529), devem ser posteriores, devem ser encomenda de um dos morgados seguintes.

ARTISTA/OFICINA: oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe (oficina III do Marão, segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano).

CRONOLOGIA: hipótese, dadas as semelhanças com a pintura mural datada na capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe: c. 1529.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, *-Memórias de Vila Real*, Vila Real, vol. I, p. 232-234.

2.INÉDITAS: desconhecidas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

⁵² SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, *-Memórias de Vila Real*, vol. I, Vila Real, pp. 232-234.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 828-832.

BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 44, 46-48, 68.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, “Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação”, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 230.

VILA VERDE – Igreja de S. Mamede

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Mamede de Vila Verde, Felgueiras, Porto.

LOCALIZAÇÃO: Vila Verde, Felgueiras, Porto.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira e paredes laterais da capela-mor (provavelmente na zona que se colocava atrás do retábulo-mor de talha que aqui deve ter existido) e paredes laterais da nave.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: igreja paroquial do padroado do mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. José Marques informa-nos de que, segundo o Livro de Confirmações de D. Fernando da Guerra (ADB, Conf., fol. 15), durante o seu arcebispado, se tratava antes de capela do que de igreja, mas já do padroado de Pombeiro (MARQUES, 1988, p. 703) e de que fora confirmado como seu capelão Frei João Vicente de Pombeiro. Também para o século XVI verificamos ser frequente, noutros casos de igrejas do padroado deste mosteiro, como, por exemplo, Vila Marim, a nomeação de monges de Pombeiro como clérigos de missa, o que explica que a encomenda de pintura mural se devesse ao abade do mosteiro, como aqui é claro, na primeira intervenção de pintura, pela ostentação aparatosa do brasão que supomos ser o de D. João de Melo.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor e paredes laterais da nave na zona adjacente ao arco triunfal.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: o uso desta igreja como igreja paroquial cessou quando se construiu novo edifício para essa função, em 1866. Desde então, esta igreja entrou em fase progressiva de degradação e ruína, tendo estado destelhada. Na parede fundeira da capela-mor, perdeu-se quase inteiramente a segunda camada de pintura mural da qual fotografias antigas descobertas e estudadas por Luís Afonso, permitem apreciar detalhes que, entretanto, se perderam inteiramente (AFONSO, 2006, Anexo A, p.842-843, e CAETANO, 2006, p. 273). Durante a recentíssima campanha de reabilitação desta igreja, coordenada pela DRMNN e pelo seu director, Arquitecto Augusto Costa (2006-2007), procedeu-se, também ao restauro das pinturas sobreviventes que não pôde, evidentemente, recuperar toda essa pintura perdida. Mesmo a primeira camada de pintura mural sofreu grandes danos, com enorme perda cromática.

RESTAUROS: restauro pela Mural da História (2006) durante uma intervenção de reabilitação da igreja e sua envolvente coordenada pela DRMNN.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: negro, azuis e azul acinzentado, vermelhos.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de um metro do pavimento actual, altura a que a parede se torna menos espessa; não se conservou rodapé.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede fundeira da capela-mor:

registo médio: *S. Bento*, *S. Mamede* (?) e *S. Bernardo*, separados por barras de enquadramento de enrolamentos;

registo alto: brasão enquadrado por motivos de *rinceaux/grotescos* e barras de enquadramento de enrolamentos.

ICONOGRAFIA: ao centro da parede fundeira deve ter-se representado o orago (*S. Mamede*); esta figuração sofreu tais perdas de reboco e de cromatismo que não é possível identificá-la com segurança. De cada lado, figuraram-se *S. Bento* e *S. Bernardo*, escolha que, à semelhança do que aconteceu na *capela-mor de Vila Marim I* se explica pelo facto de estas igrejas paroquiais serem do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro. Na verdade, nas *Constituições Sinodais* do arcebispo de Braga D. Luís Pires (1477) determinava-se:

“(...) *somos certificado que poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens* [S. Bento e Cónegos Regrantes de Santo Agostinho] *que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos o que hé grande erro. Porém mandamos aos dom abbades que cada huum em seu moesteiro em huua grande tavaa mande pintar a imagem de sam Beento com cugulla e escapulairo de color negro e mitra na cabeça e baago na mão. (...) E aos dom abades de sam Beento emademos mais que cada huum em seu moesteiro mande pintar em outra tavaa a ymagem de sam Bernardo abbade com cugulla e escapulairo de collar branco, mitra na cabeça e baago na mão.*”⁵³.

É provável que a partir de então se criasse a disciplina de mandar executar figurações de *S. Bento* e de *S. Bernardo* nas casas beneditinas (e nas igrejas dependentes do seu padroado), como este arcebispo determinava. Assim se fez nesta primeira intervenção de pintura mural nesta igreja de *S. Mamede de Vila Verde*.

⁵³ GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.81.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS: é difícil comentar os aspectos que se seguem, dada a enorme perda cromática de que estas pinturas foram vítimas. O que resta é muito semelhante à pintura mural em S. Martinho de Penacova, como, aliás, Joaquim Inácio Caetano notou (CAETANO, 2005, p. 267-275). Supomos, de resto, que o que nos permite interpretar tão facilmente o que se conserva em Vila Verde são, justamente, as suas semelhanças com o programa de S. Martinho de Penacova. Felizmente, foi nesta igreja de S. Mamede de Vila Verde que melhor e mais completamente se conservou o brasão que, aparentemente, também ocorre entre o *S. Bento* e *Santa Marinha* na *capela-mor de Vila Marim I* e em S. Martinho de Penacova, o que, no nosso entender, vem confirmar a hipótese da sua identificação que já anteriormente vínhamos defendendo.

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

DESENHO: em boa verdade, não podemos comentar senão o cuidado tratamento dos rostos e das expressões de *S. Bento* e *S. Bernardo*.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO: de enrolamentos.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis na capela-mor. Apenas são visíveis na nave, onde se recorre intensamente a um motivo de *quadrifólios* de um tipo que também ocorre em S. Martinho de Penacova.

5. HERÁLDICA: brasão com o primeiro quarto com dobre-cruz contornada a vermelho e arruelas de prata (de Melo, portanto). O segundo quarto tem águia estendida, aparentemente, de negro (Azevedo) ou seria púrpura (Sampaio)? O terceiro quarto não conservou as peças, nem as cores. O quarto quarto tem um xadrezado que supomos ter quatro peças em faixa e quatro em pala, ou seja, talvez, de Sampaio. Note-se, no entanto, que, as armas dos Sampaio têm a águia estendida no quarto quarto do esquartelado e não no segundo e o xadrezado no segundo e não no quarto. Existe ainda bordadura de prata com cruces páteas de vermelho (dos Pimentel?). E parece haver segunda bordadura de vermelho (veja-se imagem correspondente, particularmente do lado esquerdo do observador), que talvez tivesse os oito fúsis de cadeia abertos, de prata, dos Sampaio. O facto de poder haver duas bordaduras é bastante surpreendente. Este brasão, tal como muitas vezes nos acontece vendo outros, particularmente, no contexto de monumentos funerários em que, para além das armas, se conservam inscrições com o nome da pessoa a quem correspondem, parece-nos suscitar a pertinência de um estudo sobre os usos heráldicos nos inícios do século XVI, uma vez que nem sempre parecem seguir-se as regras que esperamos. De qualquer forma, este brasão em S. Mamede de Vila Verde parece referir ascendência de Melo, e, supomos, de

Sampaio (dada a associação da águia com o xadrezado, que não ocorre nas armas dos Azevedo) e de Pimentel. Supomos tratar-se de brasão que ocorre também entre o S. Bento e a Santa Marinha na *capela-mor de Vila Marim I* (do qual só se conservou parte duma bordadura de prata com cruces páteas de vermelho) e na capela-mor de S. Martinho de Penacova (conservando-se o primeiro quarto com dobre-cruz e arruelas e cores provavelmente alteradas por perda cromática; o terceiro com águia estendida e a mesma bordadura de prata com cruces páteas de vermelho). Parece-nos tratar-se do brasão do abade D. João de Melo e Sampaio que era trineto, por linha paterna, de D. Mécia Vasques Pimentel e, por linha materna, de D. Inês Afonso Pimentel (GRAÇA, 2002, p. 61). De qualquer forma, D. João de Melo era filho de Fernão Vaz de Sampaio e neto, por linha materna, de D. Isabel de Azevedo. Se este brasão é de D. João de Melo, o que se afigura como hipótese muito provável (aliás, nenhum dos anteriores abades de Pombeiro tinha ascendência de Pimentel, que em todos os brasões referidos tanto se estima e ostenta), estas pinturas deverão ter sido realizadas durante o período que está documentado como sendo o do seu abaciado, entre 1507 e 1525⁵⁴. O facto de este brasão aparecer discretamente colocado aos pés da figuração de S. Bento na *capela-mor de Vila Marim I*, estando, aqui, tal como em S. Martinho de Penacova, salientado por ostentosa barra de *rinceaux/grotescos* e sobre a figuração do orago, numa aparatosa afirmação de mecenato parece-nos reforçar a hipótese de uma cronologia mais tardia para estas pinturas em Vila Verde e para as de Penacova do que para as da *capela-mor de Vila Marim I* mas anterior a 1526, altura em que o abade de Pombeiro passa a ser D. António de Melo, filho de D. João de Melo, que usava um brasão diferente deste.

6.LEGENDAS: não são visíveis.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAI: *Bravães I*, *capela-mor de Vila Marim I*, capela-mor de S. Martinho de Penacova, santos beneditinos de Pombeiro no absidiolo do lado da Epístola.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: para usar a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano, *oficina II do Marão*, a oficina que realizou também as pinturas murais já referidas de *Bravães I*, na *capela-mor de Vila Marim I*, na capela-mor de S. Martinho de Penacova e, talvez ainda, os santos beneditinos de Pombeiro no absidiolo do lado da Epístola.

⁵⁴ Frei António da Assunção Meireles, com base na documentação que estudou no mosteiro de Pombeiro, encontrou este abade documentado entre 1508 e 1526 (MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, p. 39-40). No entanto, encontrei no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* (ADB, RG, Lº 332, fol. 26 vº), uma confirmação de capelão para a igreja de Santa Marinha de Vila Marim, à apresentação de D. João de Melo, de 1507.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: o abade de Pombeiro, D. João de Melo e Sampaio.

CRONOLOGIA: datas extremas: 1507-1526. A análise dos programas seguidos em Vila Marim, S. Mamede de Vila Verde e S. Martinho de Penacova, sendo todas estas obras atribuíveis a um mesmo encomendador (uma vez que em todas parece ocorrer o mesmo brasão), leva-nos a pensar que terão sido realizadas nesta sequência: a mais antiga terá sido a da capela-mor de Vila Marim (na qual o orago ainda aparece ladeado por S. Bento e S. Bernardo, de acordo com as determinações do arcebispo D. Luís Pires, e estando o brasão colocado discretamente entre *S. Bento* e *Santa Marinha*); um pouco mais tarde, a pintura de S. Mamede de Vila Verde (ainda com o orago ladeado por *S. Bento* e *S. Bernardo*, mas com o brasão aparatosamente colocado no topo das figurações dos santos) e, finalmente, S. Martinho de Penacova (o orago já não aparece ladeado por S. Bento e S. Bernardo - o que, as *Constituições* de D. Diogo de Sousa para a arquidiocese de Braga, posteriores às de D. Luís Pires - já não requeriam e, mais uma vez, com o brasão no topo e sobre a figuração de S. Martinho). As pinturas mais tardias desta oficina em casas ligadas ao mosteiro de Pombeiro serão as realizadas no absidiolo sul da igreja de Santa Maria de Pombeiro, datadas de 1530, e cujo encomendador foi D. António de Melo, como consta da legenda que as acompanha.

CAMADA 2:

LOCALIZAÇÃO: paredes laterais da capela-mor, quer do lado do Evangelho, quer do lado da Epístola (provavelmente, na zona atrás do retábulo-mor em talha que aqui deve ter existido). Na parede fundeira conservam-se pedaços de reboco com pintura sobre a camada 1, não sendo possível, a partir desses fragmentos, compreender qual seria o arranjo geral do programa. No entanto, Luís Afonso descobriu e estudou fotografias antigas destas pinturas que permitem a identificação de pintura representando o orago, S. Mamede (AFONSO, 2006, Anexo A, p.842-843).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as pinturas nas paredes laterais encontram-se em estado de conservação às vezes bom e, em certos locais, bastante razoável, com restauro recente (2006-2007).

RESTAUROS: restauro pela Mural da História (2006) durante uma intervenção de reabilitação da igreja e sua envolvente coordenada pela DRMNN.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: azuis-acinzentados, vermelho, amarelo

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: a cerca de um metro do pavimento.

PROGRAMAS E TEMAS: nas paredes laterais, a pintura tem carácter decorativo, evocando-se panos de armar com suas franjas.

ICONOGRAFIA: as fotografias antigas descobertas e estudadas por Luís Afonso (AFONSO, 2006, Anexo A, p.842-843) permitem identificar atributos do orago, S. Mamede.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

BARRAS DE ENQUADRAMENTO: não são actualmente visíveis.

PADRÕES DECORATIVOS: os padrões decorativos realizados com recurso a estampilha ocorrem em pinturas atribuídas a mestre Arnaus (Vila Marim, arco entaipado na nave do lado da Epístola na igreja de Santa Maria de Pombeiro).

HERÁLDICA: não é visível nenhuma representação heráldica, embora seja muito provável que, à semelhança do que acontece em Vila Marim, tivesse existido.

LEGENDAS: não são actualmente visíveis. No entanto, quando Jorge Henrique Pais da Silva estudou estas pinturas, reconheceu a existência de legenda na qual se reconheciam bem dois “S”, um “T” e um “V” e um “S”, propondo a leitura «S(ANTI)S(SIME) T(ABI) V(OVIMU)S», reconhecendo, ainda uma segunda legenda que incluía um “F”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIS: arco entaipado na nave da igreja de Santa Maria de Pombeiro, pintura com padrões decorativos em silhares descontextualizados (do altar-mor?) presente em Santa Marinha de Vila Marim. O padrão que podemos interpretar como uma variação da palmeta ocorre também na barra de enquadramento do *Pentecostes* em S. Salvador de Arnoso e na igreja do mosteiro de Santa Maria de Ermelo que, no entanto, ao nível da pintura com carácter figurativo apresentam diferenças em relação ao que ocorre em nas pinturas já referidas na capela-mor de Vila Marim II e no arco entaipado da nave de Santa Maria de Pombeiro, estas atribuíveis à oficina de mestre Arnaus.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: atribuição, com base no uso dos mesmos motivos de padrão realizados com estampilha: oficina de mestre Arnaus.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): hipótese: dada a atribuição da autoria destas pinturas a mestre Arnaus, o que sugere uma cronologia à volta de 1535 (pinturas datadas e autografadas na capela-mor de S. Paio de Midões) e de 1549 (pinturas

datadas da capela-mor de Vila Marim II): o encomendador deverá ter sido o abade de Santa Maria de Pombeiro D. António de Melo.

CRONOLOGIA: hipótese, com base na atribuição da autoria à oficina de mestre Arnaus e na atribuição da encomenda a D. António de Melo: talvez depois dos anos trinta de quinhentos (uma vez que este abade, por 1530, encomendou pinturas para o absidiolo do lado da Epístola da sua igreja abacial a outra oficina), e até data próxima de 1549 (data da sua encomenda de outra obra atribuível à oficina de mestre Arnaus para a capela-mor de Vila Marim). Este abade, depois de 1530, parece ter favorecido encomendas de pintura mural à oficina de mestre Arnaus, uma vez que encomendou para a sua igreja abacial de Santa Maria de Pombeiro, pelo menos, dois programas de pinturas (para o arco entaipado da nave e para o absidiolo norte de Santa Maria de Pombeiro), em datas de que não restou registo.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº3-4, p.140.

2.INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís, 2003b – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*.in “Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos”, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123.

AFONSO, Luís, 2003c – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação* in “Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa”, nº 2, Lisboa, p. 273-274.

AFONSO, Luís U., 2005 – *Propaganda Institucional Beneditina e Metanarrativa Cristã nos Frescos de Pombeiro* in “Património – Estudos”, Lisboa, IPPAR, nº 8, p. 37-45.

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 839-847.

BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães* in “Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço”, nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço

BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, in “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.

BESSA, Paula, 2005 a - *O Mosteiro de Pombeiro e as Igrejas do seu Padroado: Mobilidade de Equipas de Pintura Mural*, “Actas do VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte «Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo»”, Porto, FLUP (no prelo)

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 30, 64-65.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 a – *Pinturas Murais nas Igrejas de S. Mamede de Vila Verde e de S. Pedro de Abragão*, “Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005”, Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. I, p. 267-285.

GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.81

MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 703 e 1035.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

1.ANTIGAS: descobertas e estudadas por Luís Afonso: espólio da Casa Museu Vitorino Ribeiro conservado no Arquivo Municipal do Porto (nºs. 1935 e 1936, Gaveta 5, Módulo 21)

VILA VERDE – Igreja de S. Paio

DESIGNAÇÃO: Igreja (Velha) de S. Paio de Vila Verde.

LOCALIZAÇÃO: Vila Verde, Braga.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira da capela-mor e frontal do altar-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: segundo os *Livros de Mostras* de D. Jorge da Costa, era igreja paroquial da apresentação do conde de Penela⁵⁵, o que se continua a verificar no *Censual* de D. Diogo de Sousa (PIMENTA, 1941, p. 115).

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela-mor e frontal do altar-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: pinturas restauradas.

RESTAUROS: estas pinturas foram restauradas nos anos setenta do século XX.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelho, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: o que se conserva inclui um rodapé com motivo de carácter decorativo e o registo com figuração de santos.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede fundeira da capela-mor: *S. Pedro, S. Paio e S. Paulo*.

Altar-mor: *Cristo Ressuscitado* entre figuras híbridas recorrentes como tenentes heráldicos nas pinturas murais portuguesas (do que são exemplos a *capela-mor de Bravães II* e a *capela-mor de Vila Marim II*, pintura datada de 1549).

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

O tratamento dos *Santos* é indicativo de movimento. O desenho e a modelação não tiveram certamente por base o exercício a partir de modelo vivo. Os panejamentos são bastante convencionais, ainda que eficazmente acentuadores dos volumes.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

⁵⁵ BRANDÃO, Maria Angelina de Castro Mendes de Pinho, 1996 – *D. Jorge da Costa na Arquidiocese de Braga (1486-1501)*, dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, p. 64.

Apesar dos santos se encontrarem separados por colunas, serve de fundo a todos eles uma mesma paisagem, na qual se indica um nível de solo, assim como árvores e arbustos despidos de folhagem.

3.ENQUADRAMENTO:

Serve de enquadramento às três figurações sacras uma espécie de *loggia* fingida, aberta para uma paisagem, certamente influenciada por estruturas retabulares pétreas. Este enquadramento inclui colunas e, sobre os santos, ou pequenas abóbadas de nervuras com fechos pendentes ou cúpula concheada. Os plintos em que se apoiam as colunas estão enviesados, como acontece na fachada da igreja dominicana de Viana do Castelo, da encomenda de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (abertura dos alicerces da capela-mor em 1566; conclusão em 1576; cf., por exemplo, ALMEIDA, 1987b, p. 85). As colunas têm o primeiro terço bojudo e possuem motivos decorativos fantasiosos e que não seguem as linguagens das ordens clássicas, o que, uma vez mais, indica obra já marcada por formas de gosto maneirista. Embora nesta pintura haja elementos que manifestam a influência de formas de gosto anterior (abóbadas de nervuras com fechos pendentes, por exemplo) deveremos atentar na evidência de aspectos influenciados por obras mais tardias para o estabelecimento da cronologia.

4.PADRÕES DECORATIVOS: no rodapé usa-se motivo de padrão para o qual não encontramos paralelo exacto.

5.HERÁLDICA: presentemente não existe qualquer figuração heráldica.

6.LEGENDAS: não existem legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, estas pinturas deveriam ser encomendadas pelo abade (ou pelo padroeiro, o que, neste caso em que o padroado cabia a um leigo, é improvável).

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos (formas presentes nos motivos de enquadramento, particularmente as suas colunas): supomos que estas pinturas deverão ser posteriores aos anos sessenta de Quinhentos mas ainda realizadas no século XVI: c. 1560-1600.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS:

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p.115.

2.INÉDITAS: não foram usadas.

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS ÀS PINTURAS MURAIIS: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA:

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 848-851.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1987b – *Alto Minho*, Lisboa, Editorial Presença, p. 85.

ALMEIDA, José António Ferreira de (dir. de), 1976 – *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa, Selecções Reader's Digest, p. 582-583.

BRANDÃO, Maria Angelina de Castro Mendes de Pinho, 1996 – *D. Jorge da Costa na Arquidiocese de Braga (1486-1501)*, dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, p. 64.

VILAR DE PERDIZES – Capela de Nossa Senhora das Neves

DESIGNAÇÃO: Capela de Nossa Senhora das Neves, Vilar de Perdizes.

LOCALIZAÇÃO: Vilar de Perdizes.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: parede fundeira, enquadrando o altar-mor.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL: capela. Não nos foi possível encontrar a documentação de instituição da capela nem no ADB, nem no ADBragança.

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira da capela, enquadrando o altar-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: descobertas recentemente, aquando do apeamento do retábulo-mor que necessitava de restauro. Aguardam restauro. Há lacunas (no espaço reentrante central, falta uma das cenas figurativas que foi picada). A análise das pinturas do registo alto é dificultada pelo facto dos madeiramentos da armação e do forro do tecto estarem, por vezes muito próximos das pinturas, ocultando-as parcialmente.

RESTAUROS: ainda não houve.

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: ocre, vermelhos, azuis, cinzentos, negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: presentemente, o que é visível desenvolve-se acima do nível do altar-mor e até ao nível da cobertura. Contudo, do lado da Epístola, ao nível do rodapé, existe extensa legenda já sem cor mas parecendo marcada por incisão que talvez nos forneça novos e importantes dados após o restauro.

PROGRAMAS E TEMAS:

Registo baixo, do lado do Evangelho para o da Epístola: *corte papal assiste um moribundo* (João Patrício?), falta a cena figurativa seguinte, *Nossa Senhora* [das Neves], *Sonho* (do Papa Libério?), *S. Miguel Arcanjo*.

Registo alto: *Assistência a um moribundo* (esta pintura vê-se mal, uma vez que está parcialmente oculta por travejamentos de madeira), *Nevada no Esquilino e Delimitação do espaço da Basílica de Santa Maria Maior pelo Papa Libério, acompanhado pela corte papal e por João Patrício e sua Mulher, Três Santos* (um não é suficientemente visível para permitir identificação, os outros, com mitra e báculo, um com hábito branco e o outro com hábito negro, deverão ser *S. Bernardo* e *S. Bento*).

Topo da parede: *Deus-Pai*, abençoando com a mão direita e segurando o orbe com a esquerda; no frontão curvilíneo que fecha a composição encontra-se legenda (mais uma vez parcialmente tapada por madeiramentos) que termina com a data “1571”.

ICONOGRAFIA:

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

No *Deus-Pai* e na *Nevada e Delimitação do espaço da Basílica de Santa Maria Maior pelo Papa Libério, acompanhado pela corte papal e por João Patrício e sua Mulher* o desenho, a modelação, o domínio da cor e do claro-escuro são excelentes. Excelente parece ser também a *Corte Papal assiste um moribundo* que inclui bons escorços. As outras pinturas não parecem ter a mesma qualidade.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS:

No registo baixo cria-se um enquadramento arquitectónico fingido, incluindo uma série de arcos que, por sua vez, ambientam as cenas figurativas relativas à *história* de Nossa Senhora das Neves. Cremos que na zona central *Nossa Senhora* estaria figurada entre *Sonho do Papa Libério* e, frente a este, a única pintura deste programa que foi picada, o *Sonho de João Patrício e de sua Mulher*, numa composição que enfatizaria o facto de Nossa Senhora ter aparecido simultaneamente ao casal e ao Papa. Por que se terá picado esta pintura? Ter-se-á achado indecorosa uma figuração de um casal na cama?

3. ENQUADRAMENTO:

O enquadramento geral das pinturas faz-se com uma arquitectura fingida com suas pilastras e entablamentos e, sobre *Deus-Pai*, frontão fantasioso e curvilíneo.

4. PADRÕES DECORATIVOS: não é possível analisar este aspecto.

5. HERÁLDICA: não é visível.

6. LEGENDAS:

na zona central: “INCIPIT (...) VIRGINIS QVOD OSTENDIT MIRACVLVM NIVIS”.

sobre *Deus-Pai*: há legenda mas apenas conseguimos ler a data “1571”.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: desconhecidas.

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: Vítor Serrão colocou a hipótese de estas pinturas poderem ter sido realizadas por Francisco de Padilha, dadas as semelhanças que identificou entre estas pinturas em Vilar de Perdizes e as tábuas remanescentes do antigo retábulo da igreja matriz de Carreço (uma tábua permanece nessa na igreja e as restantes quatro tábuas encontram-se no Museu Pio XII em Braga)

(SERRÃO, 2004, no prelo; sobre estas pinturas veja-se também o estudo deste mesmo autor em SERRÃO, 1998^a, p. 170-173 e as fotografias com o nº18).

ARTISTA/OFICINA: como indicamos acima, Vítor Serrão coloca a hipótese de estas pinturas se poderem dever a Francisco de Padilha.

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): desconhecido.

CRONOLOGIA: pintura datada: 1571.

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: desconhecidas.

2.INÉDITAS: desconhecidas. Não conseguimos situar a documentação de instituição desta capela.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 922-928.

COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1978 – *Nossa Senhora das Neves. Subsídios para a História do seu Culto*, Viana do Castelo, Separata da “Festa das Neves”, Ano V.

RIBADENEYRA, PADRE Pedro de; acrescentado por NIEREMBERG, Juan Eusébio, GARCIA, Francisco e GUERRERO, Andres Lopez, 1734 – *Flos Sanctorum*, tomo II, Barcelona, Imprenta de Juan Piferrer (com a mais extensa narrativa que encontramos a propósito do milagre de Nossa Senhora das Neves).

SERRÃO, Vítor, 2004 – *O Maneirismo e a ‘Nobre Arte do Fresco’ em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, comunicação apresentada ao Simpósio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder, Maio de 2004 (policopiado, gentilmente cedido pelo autor).

VILE – Igreja de S. Pedro de Varais

DESIGNAÇÃO: Igreja de S. Pedro de Varais.

LOCALIZAÇÃO: Vile, Viana do Castelo.

LOCALIZAÇÃO ACTUAL DAS PINTURAS MURAIS: *in situ*.

LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS NO EDIFÍCIO: são visíveis barras de enquadramento usadas na parede fundeira da capela-mor (a zona central da parede foi ocupada por bom retábulo pétreo), assim como nas jambas do arco triunfal. O programa de pintura mural conserva-se mais extensamente no arco triunfal.

ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL AQUANDO DA FEITURA DAS PINTURAS: segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, metade da apresentação desta igreja era do mosteiro de S. Salvador da Torre e a outra metade de padroeiros leigos (que não se especificam) (BTH, 1943, vol. VIII, nº 3-4, p. 168). Ainda segundo a mesma fonte, o mosteiro de S. Salvador da Torre, na terra de Viana, era casa beneditina da apresentação do rei (BTH, 1943, vol. VIII, nº 3-4, p. 170).

CAPELA-MOR:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: parede fundeira, aos lados do retábulo-mor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: as pinturas murais existentes nesta igreja foram todas objecto de restauro recente.

RESTAUROS: 1999: Quadrifólio, durante intervenção no edifício coordenada pela DREMNN.

TÉCNICA: fresco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, vermelhos e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: não é possível avaliar este aspecto.

PROGRAMAS E TEMAS: o que resta destas pinturas são apenas barras de enquadramento realizadas à mão livre. A pintura figurativa que certamente existiu ficou anulada com a colocação de novo retábulo-mor pétreo.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1.BARRAS DE ENQUADRAMENTO: barra de enquadramento com meios arcos maiores e menores que se intersectam e com motivo floral nas pontas dos arcos maiores (muito semelhante à barra que se realizou na cúpula do absidiolo de Nossa Senhora do

Loreto de Braga); acompanhando esta barra correm ainda barras rectilíneas de cores lisas. São também visíveis barras rectilíneas de enquadramento das cenas figurativas com carácter aparentemente muito semelhante ao das que ocorrem no arco triunfal desta mesma igreja.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIIS: como já se referiu, existe barra de enquadramento com desenho muito semelhante à que se pintou na cúpula do absidiolo de Nossa Senhora do Loreto (Braga).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: se estas pinturas foram executadas pela mesma oficina que realizou as pinturas no arco triunfal, assinala-se que Joaquim Inácio Caetano descobriu recentemente que existem paralelos para barras decorativas pintadas no arco triunfal desta igreja de Varais e as realizadas nas igrejas galegas de Santiago de Bembrive e de S. Pedro de Xurenzás (CAETANO, 2007, no prelo).

ARTISTA/OFICINA: hipótese: oficina activa em Varais, Bembrive e Xurenzás?

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): nesta localização, as pinturas deveriam ser da encomenda ou do padroeiro (no caso de apresentar capelão) ou do abade.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos e nas semelhanças entre as barras de enquadramento rectilíneas na capela-mor e no arco triunfal: segundo quartel do século XVI?

ARCO TRIUNFAL:

CAMADA 1:

LOCALIZAÇÃO: arco triunfal, incluindo decoração das jambas e do seu intradorso.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: foram objecto de restauro recente.

RESTAUROS: 1998-1999 (Quadrifólio)

TÉCNICA: fresco com acabamentos a seco.

PALETA CROMÁTICA: amarelos/ocres, vermelhos e negro.

RELAÇÃO COM O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO: as pinturas no arco triunfal desenvolviam-se acima do nível dos altares de fora e até ao nível da cobertura.

PROGRAMAS E TEMAS:

Parede envolvente do arco triunfal:

do lado do Evangelho: as grandes lacunas e a perda cromática não permitem identificar os temas que aqui se terão figurado;

do lado da Epístola:

sobre o altar de fora: *S. Sebastião*;

registo médio: *Santo* (com livro na mão direita e crucifixo na esquerda: *Santo António?*);

registo alto: *Lamentação sobre Cristo Morto*;

topo do arco triunfal: é visível que houve cena figurativa no topo do arco triunfal, actualmente, sem *leitura*. Contudo, tendo em conta o que sistematicamente se determinava nas *Visitações* e o facto de se ter figurado uma *Lamentação*, é possível que aqui se tivesse pintado uma *Crucifixão com S. João e Nossa Senhora*.

Jambas do arco triunfal: do lado do Evangelho: motivo provavelmente inspirado em azulejos de ponta de diamante, enquadrado por barra com motivo de laçaria que também ocorre no enquadramento de *S. Sebastião* e nas igrejas galegas de Santiago de Bembrive e em S. Pedro de Xurenzás (CAETANO, 2007, no prelo).

Intradorso do arco: barras executadas à mão livre, entre as quais, barra com losangos e, em cada um, motivo floral.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS:

1. TRATAMENTO DE FIGURAS:

As grandes perdas cromáticas não permitem uma boa análise deste aspecto na maioria das pinturas. No *S. Sebastião* o desenho e a modelação são cuidados e a pose parece indicativa de gosto ao modo manuelino.

2. TRATAMENTO DE FUNDOS: não é possível avaliar este aspecto.

3. BARRAS DE ENQUADRAMENTO:

Joaquim Inácio Caetano identificou uma mesma barra de enquadramento com um motivo de laçaria muito particular nesta igreja de Varais e nas igrejas de Santiago de Bembrive (Vigo) e S. Pedro de Xurenzás (Boborás, Ourense) (CAETANO, 2007, no prelo).

4. PADRÕES DECORATIVOS: não são visíveis.

5. HERÁLDICA: não existe qualquer figuração heráldica.

6. LEGENDAS: não existem legendas.

RELAÇÕES COM OUTRAS PINTURAS MURAIAS: como já se referiu, Joaquim Inácio Caetano descobriu paralelos entre estas pinturas no arco triunfal de Varais e pinturas em idêntica colocação em Santiago de Bembrive (Vigo) e S. Pedro de Xurenzás (Boborás, Ourense).

RELAÇÕES COM GRAVURAS, PINTURA, ETC.: desconhecidas.

ARTISTA/OFICINA: desconhecido: a mesma oficina que realizou as referidas pinturas em Santiago de Bembrive (Vigo) e S. Pedro de Xurenzás (Boborás, Ourense). Como Joaquim Inácio Caetano argumenta, “(...) *os elementos para uma análise comparativa das três pinturas reduzem-se a uma barra decorativa cujo padrão é obtido por meio do uso de uma estampilha, o que seria manifestamente pouco para fazer estabelecer relações de autoria entre elas se não se desse o caso de os três conjuntos pictóricos se encontrarem na mesma área geográfica e que sendo um padrão relativamente elaborado e com a mesma escala seria pouco provável que houvesse outros iguais crendo, portanto, que se trata de pinturas executadas pela mesma oficina.*” (CAETANO, 2007, no prelo; sublinhado da nossa responsabilidade).

ENCOMENDADOR (EXPRESSO OU PROVÁVEL): as pinturas no arco triunfal deveriam ser pagas pelos paroquianos.

CRONOLOGIA: hipótese, com base em critérios estilísticos: segundo quartel do século XVI?

*

FONTES DOCUMENTAIS RELATIVAS À IGREJA:

1.IMPRESSAS: PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, “Boletim de Trabalhos Históricos”, Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. VIII, nº 3-4, p. 168 e p. 170.

2.INÉDITAS: ADB, cx. 283/10; ADB, Livro 2 do Registo Geral, fls 271 a 273.

FONTES DOCUMENTAIS QUE REFEREM A PINTURA: não foram encontradas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 856-859.

CAETANO, Joaquim Inácio Caetano, 2007 – *As Pinturas murais na Igreja de Santo André de Telões, Amarante. Novas achegas para a compreensão da actividade oficial nos séculos XV e XVI*, “Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série (no prelo).

HESPANHOL, Pilar Pinto e NUNES, José, 2000 – *Trabalhos de Conservação e Restauro das Pinturas Murais* [da Capela de São Pedro de Varais], “Monumentos”, nº 13, Lisboa, DGEMN, p. 141-143.

PARTE II

PINTURA MURAL REFERENCIADA

(destruída, actualmente desconhecida ou inacessível)

PINTURA MURAL REFERENCIADA

Abação – Igreja de S. Cristóvão (“São crisptovão de vacaom”)

21/Set/1548: “(...) Mamdo ao abade que acrescemte e **faça o altarmoor dous palmos de comprido e o pimte de boom romano e mamde renouar a pintura do outão da capela** o que cumprira ate a outra visitação sob penna de outocentos reaes (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 28 vº).

Aboim – Igreja de S. Paio

Refª: “*Visitação de Sampaio daboim por Andre frª/1550*”: “(...) e quamto ao temporal mamdara ho dito cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] comcertar acapela da dita igreja das paredes mais aleuamtada do que hora he tres palmos e armada e forrada de madeira e de demtro rebocada e apinzelada de cal com seu altar mocisso **pimtada afrontaria do outão com aimagem do orago** (...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 116).

“*Vysytacom de santo andre de codesoso e de sam pº daboym hanexas ha tolões que fez ho doutor bertolameu fernandez uysitador do senhor arcebyspo de bragua heste año presente de mjll e quinhentos e L e seys años*”: “(...) **mamdarom pyntar has hymagens dos horaguos das ditas capelas**(...)” (BTH, vol. XII, nº1-4, 1949-50, p. 127).

Agrela – Igreja de Santa Cristina (“Santa cristinha dagrela”)

13/Set/1548: “(...) Mamdo Ao abade que **mamde pintar a jimagem de Santa Cristinha no outao do altar** ou mande colar e comcertar a que hay estaa de pedra se tiuer comcerto o que cumprira ate a primeira visitacao sob penna de seiscentos reaes pera as obras da see (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 9).

13/Set/1548: “(...) Mando ao abade que **mande pintar a Jimagem de Santa Cristinha no outão do altar ou mande colar e concertar a que hay estaa de pedra se tiuer comcerto** o que comprira ate a primeira visitação sob penna de seiscentos reaes per aas obras da see (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol.9).

1571: “(...) annexa a comenda dde São Joãp de Castellão em presença do cura della Estevão Gonçalvez (...) O comendador cumprira com **pintar o altar como lhe foy mandado** e por não cumprir emcorreo nas penas da visitação cumpriraa sob pena de quatrocentos reaes e com o frontal de chamalote de cores per quatrocentos reaes e com as constituicoens per cinquenta reaes e hum bacio pera os olleo per cinquenta reaes e

com o ljuo opontado com a missa do oraguo com seu credo atee Natal sob reaes 50 (...)"(ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 21 vº).

Agrochão - Capela de Nossa Senhora do Areal (Vinhais, Bragança)

Estas pinturas foram divulgadas e publicadas em 1985 por Belarmino Afonso que publicou também extracto de carta de Vítor Serrão comentando-as (AFONSO, 1985, p. 214-215). Entretanto, nesse mesmo ano, numa campanha de obras da responsabilidade da Comissão Fabriqueira, foram pintadas com tinta branca, razão pela qual já não é possível proceder à sua análise.

Segundo este estudo, o programa de pintura mural da capela-mor incluía a *Anunciação*, *S. José*, *Zacarias* e *Santa Isabel*. A propósito deste último tema parece-nos que, devendo o programa ser de temática mariana, o que estaria de acordo com a invocação da capela, deveria tratar-se antes do *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim à Porta Dourada*, relatado no Evangelho (apócrifo) do Pseudo-Mateus⁵⁶. A propósito destas pinturas na capela-mor, o Pe. Belarmino Afonso publica comentário de Vítor Serrão:

“Afimal, surgiu a meus olhos um trabalho de excelente qualidade, ao estilo de meado do século XVI, e com peculiaridades de um evoluído Maneirismo de cariz neerlandês, que estranha não só pela região em que se inscreve, como pelo recôndito (e, acaso, pequena importância cultural) do templo, conforme me afirma. Esta «Coroação da Virgem» (com uma «Anunciação» à direita, e uma outra cena à esquerda de difícil interpretação – «Santa Ana e S. Joaquim?»...) define um bom mestre, não sei se português se de oficina galega. A arquitectura em que as três «cenais» se inscrevem, com as suas colunatas robustas compartimentadas por entablamentos, de tipo ainda renascentista, parece concedida com grandiosidade.” (AFONSO, 1985, p. 218).

Segundo Belarmino Afonso, *“Todo o interior da capela era decorado. Debaixo de algumas camadas de leite, espreitam, aqui e além ornatos geométricos e outras figuras.”* (AFONSO, 1985, p. 214-215). Na nave, do lado do Evangelho, o Pe. Belarmino Afonso pôde reconhecer um *S. Pedro*.

Aldão – Igreja de S. Mamede

Refª: *“Vysytação de são momede daldão do año 1567”*: *“(…) que se pymte ho cruzeiro da ymajem de nosso senhor (...)*”(BTH, vol. XIII, 1951, p. 157 e p. 165).

⁵⁶ OTERO, Aurélio de Santos (ed. e trad.), 2006 – *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 82.

*“título da visitação de são momede daldão, de 1569 anos (...) **pintarão duas imaijes no altar de fora hua de nosa senhora e outra de samto amtonio** (...)”*(BTH, vol. XIII, 1951, p.173).

Armil – Igreja de S. Martinho (*“São Martinho darmil”*)

18/Set/1548 (*“(...)p^o glz capelão(...)*”): *“(...) Mamdo aos freigueses que cumprão as visitacoes passadas, scilicet, que **mamdem pintar o arco da tribuna com a ymagem de Crisptoo e Nossa Senhora e são Johão e asy os altares com suas ymagens quoaes eles quiserem ou tiuerem devacão com as ylhargasdos altares e o mais dos altares tudo de bom romano** e asy retelharão percintarão o cabydo de tres em tres cales e asy porão hus lamcoes nos altares de fora e asy porão hua pia dagoa benta o que cumprira ate a outra visitação sob penna de seiscentos reaes por cada cousa (...)”* (ADB, Visitas e Devassas, L^o 434, fol. 20 v^o).

Arões – Igreja de S. Romão

“(...) Junto ao altar do cruzeiro, do lado do Evangelho, vêem-se restos, e admiráveis, de uma larga moldura laceolada, a qual apresenta uma coloração tão viva e feliz que sugere os trabalhos a «têmpera», sobre granito, aliás ainda razoavelmente documentados em Guimarães. Mas isso apenas, pois não podemos ou não temos o direito de admitir que a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais tivesse consentido que se cobrissem, sob este e os restantes altares, obras picturais de melhor categoria. Interessa-nos, portanto, insistir: a moldura em referência, dispondo-se pelos ângulos superior e o direito, emoldurava o quê? Outro motivo decorativo, albarrada florida ou assunto simbólico de insígnias? Ou emoldurava um quadro contendo figura ou figuras religiosas? Ignorámo-lo. No entanto, o emolduramento ainda visível, e cujo prestígio ornamental queremos mais uma vez pôr em destaque, concede o direito de concluir que, quer estofada apenas, quer decorada com assuntos de imaginária, S. Romão de Arões devia representar, de início, sob o influxo renascentista que caracteriza os seu fragmentos de pintura, um formoso conjunto, devido, como se vê, a um artista de raro merecimento como decorador.” (GUIMARÃES, 1942, p. XII).

No *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, nº - S. Romão de Arões, é visível vasta extensão de pintura mural na parede do arco triunfal.

Também Catarina Vilaça de Sousa refere, usando as fotografias existentes no Arquivo IPA/DGEMN, estas pinturas das quais se conserva a pintura do lado do Evangelho, actualmente tapada por retábulo de talha (SOUSA, 2001, p. 247-248). Também Luís Afonso estudou as fotografias do Arquivo da DGEMN propondo atribuição autoral (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 75-79).

Azurei – Igreja de S. Pedro

“titolo da visitação de são pº dazurei capelão Jmº Glz”: “(...) **por hu Cristo no cruzeiro**.(...)” (pintura mural?) (BTH, vol. XIII, 1951, p. 174).

Braga - Capela de S. Geraldo

Estas pinturas encontram-se *in situ* mas ocultas pelo retábulo-mor. Apenas as conhecemos por terem sido estudadas e publicadas por Vítor Serrão (SERRÃO, 1998, p. 291). Vítor Serrão relaciona estas pinturas murais com a obra de Francisco Soares, filho do pintor Domingos Fernandes, e data-as de 1590 (SERRÃO, 1998, p. 291: “*Também na capela de S. Geraldo da Sé de Braga foi detectado por Luís Urbano Afonso um fragmento de «fresco» com grotesco fantasista, ainda do final do século XVI, que pode ser atribuído a esta oficina, com a acrescida razão de se saber que a “companhia” de Domingos Fernandes e seus filhos aí trabalhou.*”). Sobre estas pinturas e sobre a sua possível cronologia pronunciou-se também Luís Afonso (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 138-139).

Braga – Capela de S. Pedro Mártir

Em 1998, Vítor Serrão revelou o contrato relativo à execução de vasto programa de pintura mural (e outra) na Capela de S. Pedro Mártir:

“(...) entre o chantre de Braga, D. Aires da Luz, administrador da Capela de S. Pedro Mártir, sita no claustro da Sé, com «Domingos Fernandes, pintor, e com Lucas Soares, seu filho, outrossim pintor», para efeito de pintarem a Capela de S. Pedro Mártir «desde a sepultura ate o arco pintarão o purgatorio da cornija arriba com soma de almas ardendo naquelles fogos e anjos que vêm do ceu para as tirar com huma cidade de Jerusalém triumphante e com Sam Pedro a porta e bem assim a gloria e resplendor com a imagem da Santissima Trindade, tudo mui perfeitamente acabado e de reaes e finas cores», e «nos Arcos ambos da dita capella serão pintados douro da maneira seguinte, como estão na capella do Santissimo Sacramento, e nos meos serão huns

Romanos da maneira que pareçam bem, e antre hos arcos um e outro no çeo da dita abobeda ate a mesma cornija abaxo nas ilhargas da dita capella ate o andar da padieyra da porta da samcrestia serão de lisonja ou de brutesco de boas tintas» e as colunas do retábulo jaspeadas de cores e douradas, com pintura a têmpera e dourados na talha, os serafins de azul, e a imagem de S. Pedro seria “dourada e pintada de novo muito perfeitamente” (com o arranjo dos dedos das mãos, que estavam danificados), etc. tudo isto por preço e quantia de 30000reais e concluído no prazo de dois meses (...) (SERRÃO, 1998a, p. 288, citando ADB, NTG1, *Notas de Gaspar Gonçalves*, Lº 35, fols. 28 a 30, documento que se encontrava inédito). Vítor Serrão esclarece-nos ainda: *“O «fresco» da capela de S. Pedro Mártir no claustro da Sé (1579) desapareceu com as campanhas de remodelação setecentistas de Carlo Leoni (...)* (SERRÃO, 1998a, p. 291).

Braga - Jardim do Paço Arcebispal:

*“(...) Fez [D. Diogo de Sousa] no dito jardim uma fonte alta com pé e taça, a qual é muito formosa; e fez vir agua da fonte da calçada por alcatruzes á dita fonte. Fez mais nelle duas cadeiras de pedraria, grandes, e uma escada de pedra muito boa e grande, a qual vai ter ao jardim, com seu pateo e sala de **Hércules**, a qual houve este nome do tempo de D. Baltezar para cá, **por nella estarem pintados os trabalhos de Hércules** (...)*”(D’ALMEIDA, 1883, p.31)⁵⁷.

Braga e seu termo (pinturas da encomenda do arcebispo D. Diogo de Sousa):

*“Mandou solhar e precintar e pintar de novo o coro da dita See d’obra romana como ora estaa.”*⁵⁸ (pintura mural?)

*“(...) Mandou pintar o assento dos orgaos que já achou feito” (...)*⁵⁹ (pintura mural ou sobre madeira?)

*“(...) E assy mandou fazer huum altar na ditta samchristia com huum retabolo bom e forralla de cima e pintalla com seus entabolamentos (...)*⁶⁰ (pintura mural ou dos tectos de madeira?)

*“(...) Mandou fazer de novo dous quartos da crasta que estavam derribados d’olivel e hum delles de pedraria e arquos. E mandou pintar todos os quatro quartos da dita crasta (...)*⁶¹

⁵⁷ D’ALMEIDA, Rodrigo Vicente, 1883 – *Documentos Inéditos Colligidos por Rodrigo Vicente d’Almeida* in “Historia da Arte em Portugal” (Segundo Estudo), Porto, Typographia Elzeveriana, p. 31.

⁵⁸ Idem, p. 100.

⁵⁹ Idem, p. 100.

⁶⁰ Idem, p. 100.

⁶¹ Idem, p. 101.

(neste *Memorial* distingue-se entre caiar e pintar; esta menção à pintura do claustro referir-se-ia à pintura dos tectos de madeira ou a pintura mural?)

“(…) Mandou fazer alem da dita crasta hua livraria de novo pintada (…)”⁶² (pintura mural?)

“(…) It. Em Julho de 1527 mandou o dito senhor Dom Diogo de Sousa arcebispo olivelar de novo e pintar a metade da capella de Sam Geraldo com todolos tirantes della(…)”⁶³ (pintura mural ou dos tectos de madeira?)

“(…) No anno de 1528 fez o dito senhor arcebispo da igreja de Sam Fructuoso (…) Por tirar os freigueses da dita igreja de Sam Fructuoso por não darem torvação aos frades fez a igreja de Sam Hieronimo de novo (…) e assi pinturas que nella estão (…)”⁶⁴ (pintura mural?)

“(…)It. Mandou fazer frestas a Sancta Maria Magdalena e pôr vidraças e pintar a capella maior e o ontão do cruzeiro com todollos três altares. (…)”⁶⁵(pintura mural?).

Braga- Igreja da Misericórdia (coro baixo):

Em 1998, Vítor Serrão divulgou o contrato pelo qual, “o pintor Francisco Soares recebe a incumbência, da Santa Casa da Misericórdia da sua cidade de Braga, de pintar, com um vasto programa ornamental fresquista, o coro de baixo dessa igreja «com motivos de ornato ao romano de brutesco», por preço de 36 000 reais [citando ADB, NTG 1, Lº 71, fls. 172vº a 174, documento que se encontrava inédito]. Esta decoração desapareceu.” (SERRÃO, 1998a, p.293).

Bragança - Igreja do Convento de S. Francisco:

“(…) Rompendo pois a face exterior da parede, appareceo hu[m] arco de pedra (…) [e nele] a pintura, que na parede de dentro se achou (…). Estaua o defunto pintado no nosso habito co as mãos leuantadas a o ceo, & logo assima delle dous anjos, que nos braços lhe recebem a alma. Assistião sinquo frades, & não serão mais naquelle tempo, fazendo o officio da enco[m]mendação, ou do enterro: hum delles com cruz alçada; outro reuestido em alua, & estola, com um liuro nas mãos, que continha estas palauras: Deus Sion recipe animam istam. (…)” (ESPERANÇA, 1656, 1º Parte, p. 53-54).

Calvos – Igreja de S. João

⁶² Idem, p. 101.

⁶³ Idem, p. 101.

⁶⁴ Idem, p. 116.

⁶⁵ Idem, p. 116.

Com base nas fotografias conservadas no Arquivo da DGEMN, Catarina Vilaça de Sousa, comenta o que, pelos anos 50 do século XX, ainda existia:

“(...) a pintura existiria no frontal-de-altar da capela-mor decorado, justamente, com o ornamento das volutas, bem como no arco triunfal – aqui com motivo padronizado que não vimos até hoje em nenhuma outra igreja.” (SOUSA, 2001, p. 253).

Calvos – Igreja de S. Lourenço

*“(...) Mamdo ao abade que cumpra as uisytacões passadas, scilicet, que **mamde pintar o altar e o escabelo de bom romão e asy a jmagem de São Lourenço com outras duas cada hua de sua parte** e mande telhar e cimar a capela de tres em tres cales e asy mamde por huas toalhas framcesas no altar que pemda meã vara de cada bamda o que cumprira ate a prymejra visitacão sob penna de mil reaes pera as obras da see (...)”* (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 27).

Candoso – Igreja de S. Martinho (“(...)São martinho de caudoso(...)”)

23/Set/1548: *“(...) Mamdo ao abade que cumpra as visitações passadas, scilicet, **mande acabar a pintura das ylharguas do altar e asy o altar o que cumprira ate Santa Maria de Setembro sob penna de myl reaes pera as obras da see (...)**”* (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 36).

Cepães – Igreja de S. Mamede

18/Set/1548: *“(...) Mamdo aos padres que cumprão a uisitacão passada, scilicet, que **mamdem renouar a pintura do outão da capela que cheguem com ela ao olivel e asy forarão o altar de macho e femea e o pintarão de bom romano sob penna de oytocentos reaes pera as obras da see o que cumprirão ate a outra visytacão (...)**”* (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 21).

Cerzedo - Igreja paroquial

“Na paroquial de Cerzêdo – talvez por influencia do vizinho convento beneditino de Pombeiro – tivemos ainda a felicidade de conhecer uma completa e curiosíssima decoração da pintura a «fresco». Em 1928 não a possuíam, já, a capela-mor e o aposento superior do coro, mas pela nave extensa, sobrepondo-se à obra de talha dourada dos dois altares confins ao arco cruzeiro, em ótimos quadros votivos, e decorando o restante e prolongado espaço das paredes em profusa e elegante imitação

dos tecidos, a ocre e vermelhão, o templo, para quem chegava, constituía um espectáculo de viva curiosidade, e que no entusiasmo das primeiras impressões parecia único, no seu carácter, em Portugal.

Os dois quadros a «fresco» que, como dissemos, se sobrepunham aos altares laterais, significavam, o da direita, o Martírio de S. Sebastião, em obra elevada às proporções de 106 x 100, e o da esquerda, fronteiro daquele, representava a Coroação da Virgem, num conjunto limitado às figuras de Nossa Senhora, o Padre, o Filho e o Espírito Santo (max. 120 x 106). No quadro que exhibia o martírio de S. Sebastião, o fundo era neutro, de uma aguada de amarelo e cinzento, com o Mártir centrando a composição, setado mas numa doce tranquilidade idealista, e elegante quási pelo magnífico lançamento do desenho. No «fresco» do coroamento da Virgem a imagem desta possuía distinção artística pela configuração linear am oval, as carnações quentes e expressivas, e o grande movimento dos panejamentos, os quais subentendiam o conhecimento de alguns notáveis quadros da Escola Portuguesa de então [nota: queremos referir-nos ao chamado «Mestre do Sardoal»], ou seja da primeira metade do século XVI.” (GUIMARÃES, 1942, p. XI-XII).

“(...) as decorações miseravelmente destruídas, há três anos, pelo pároco e os fregueses capitalistas de Cerzêdo, deste concelho.” (GUIMARÃES, 1942, p. 21).

Codeçoso – Igreja de Santo André

“Vysytacom de santo andre de codesoso e de sam pº daboym hanexas ha tolões que fez ho doutor bertolameu fernandez uysitador do senhor arcebyspo de bragua heste año presente de mjll e quinhentos e L e seys años (...) mamdarom [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] pyntar has hymagens dos horaguos das ditas capelas(...)”(BTH, vol. XII, nº1-4, 1949-50, p. 127).

Conde – Igreja de São Martinho

-“Visitaçam de Sam martinho decomde por melchior da Silua aos xxij de Setembro de 1549 annos”: “(...) Mando aos Senhores do cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] que daqui ate Nossa Sonhora de Setembro primeira que uier façam acapella toda de nouo com seus cantos descoadria e arco e lageada da mesma esquadria com seus degraos e emtabolamemto e atorne[m] apintar cõ aimagem do orago ho que comprirão sob penna de xb [15] cruzados p[er]a as obras da See(...)”(BTH, vol. XII, 1949-50, p. 111).

-“*Visitacam de ssam martynho de comde do anno de Lta pr mlgell toscano*”: “(...) provendo no temporall mamdo aos senhores do cabydo que cumprom a visitacam pasada/ fazer a capella toda de nouo com seus cantos dscadrya com seu e[n]tabollam[en]to e degraus de bucell e **pintem ooutão dacapella e façom ametade do outom do cruzeyro e os freygueses farõ aoutra metade/** todo ate p[ri]m[eir]a visitacam sopena de dez cruzados(...)” (BTH, vol. XII, 1949-50, p. 113).

-“*Visitação de Sam martinho decomde per melchior da Silua aos xxbiiij de Setembro/1553*”: “(...) Mando aos Senhores do cabido que cumprão avisitação passada/ que caem acapella de dentro aculher e de fora afisga e retelhem e perçimtem de tres cales e farão o altar maior dous palmos e **pintarão ooutão com aimagem do orago eoutras duas cada huma de sua banda de bom romano** o que comprirão ate pascoa .so.pena. de x cruzados pera as obras da See e abaixem a fresta(...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 121).

-“*Vysytacom de sam martynho do conde q fez belchyor da syllua conjguo de bragua heste anno presente de mill e qujnhentos e L e seys años*”: “(...) mamdo ha hos senhores do cabydo [de Nossa Senhora da Oliveira] que mamdem pyntar o retabolo conforme ha uysitacom pasada e sob pena dela e **tirarom ho altar deuacho e ho pintarom de romano** hate a outra uysytacom sob pena de iiij c [400] reaes pera as hobras da se(...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p.127).

Felgueiras – Igreja de S. Vicente (“*São uicente de felguejras*”)

14/Set/1548: “(...) Mamdo ao comendador que cumpra a visitação passada, scilicet, que **mamde pmtar a ymagem de Sam Vicente no outão com outras duas de sua deuacão** sob penna de tres mil reaes pera as obras da see e asy mamde comcertar o liuro sob penna de mil reaes o que cumprira ate os Samtos (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 12).

Gominhães – Igreja de São Pedro (“*Sao pero fyns*” de Gominhães, segundo Franquelim Neiva Soares, e assim é uma vez que este livro de *Visitações* se refere à terra de Guimarães e esta é a única igreja com este nome aí presente; ou seja, não se trata de S. Pedro de Sanfins de Ferreira)

11/Set/1548: “(...) Mamdo ao abade que percinte e **Renoue a pintura do altar ao seu outao** a asy **pimte o altar de romano** e apimzelem a capela sob penna de trezentos

reaes pera as obras da se ate a primeira vysitacao (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 4 vº).

Gondar – Igreja de Santa Maria

Estas pinturas foram publicadas por Armando Mattos e, entretanto, destruídas. Quando a DRMNN procedeu ao restauro desta igreja já não existiam. Luís Afonso estuda-as com base em fotografias antigas (AFONSO, 2006, Anexo A, p.358-363).

Relativamente a esta igreja note-se que devia ter rendimentos significativos, uma vez que, em 2 de Julho de 1515, foram aplicados 90 ducados de ouro à criação de comendas novas da Ordem de Cristo. Era então seu reitor D. João da Guarda, ausente em Braga, mas estando presente o seu capelão de que a fonte documental não regista o nome (SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 295).

Gondomar – Igreja de S. Martinho (“Sao martinho de gomdamar”)

11/Set/1548: “(...) *Mamdo aos fregueses que caem acolher e renouem a pintura do arco poronde esta esfolado e comprirão ate aoutra visytaçao sob penna de trezentos reaes pera as obras da see (...)*” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 5 vº)

1571: “(...) *Os freguess cumprirão com ho pintar do cruseiro sobre o outão da tribu[n]a com as jmagens de Nossa Senhora e São João e nos altares e fora pintarão as imagens em que tiuerem deuacão e por não comprirem encorrerom em penna de quatrocentos reaes por quada cousa e com abrirem o almareo na parede junto ha pia do baptismo forrado de taboado com sua fechadura e chaue pera nelle porem os santos oleos e encorrerom em penna de cem reaes cumprirom atee Natal sob as ditas pennas (...)*” (ADB, Visitas e Devassas, Lº435, fol. 9vº)

Gontim – Igreja de Santa Eulália (“Samta ovaya de guontim”)

14/Set/1548: “(...) *Mamdo ao abade que cumpra a visitação passada, scilicet, mande limpar e renouar a pintura do outão do altarmoor e mamdara pintar de bom romano o que cumprira ate outra visitação sob penna de oytocentos reaes pera as obras da see. Mamdo aos freigueses que mamde pintar no arco da tribuna a ymagem Crispto e Nossa Senhora e São Johão com de mais do arco e no altar São Yohão digo São Sebastião e asy mamde acabar a obra que começarão scilicet retelhem percimtem a ygreia de três em três cales sob penna de mil reaes pera as obras da see e mamdo ao*

confirmado que os fara fíntar pera as obras da ygreia (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 12 vº).

[1571: “(...) Os fregueses atee os Santos ordenarão onde se ade mudar a igreja e seya com o parecer do mestre das obras que ade vir a Guarfe ate o dito tempo e a sua custa o trarão pera que de a trassa e escolha o citio onde se ade fazer a igreja o qual comessarão este anno presente e lhe dou pera a fazerem três annos sob penna de dous mil reaes (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 30)].

Guimarães – Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira:

Capela de S. Brás, anexa ao claustro:

“À lateral direita da portada ogival da Capela de S. Brás, e confim de um altar que ali existiu dedicado a Santo André, instalava-se um grande fragmento de «fresco» (Max. 190 x 140), representando uma das «quedas» no caminho do Calvário, realizado sôbre fundo de paisagem de um monte e vários cedros, pintados, respectivamente, a ocre e verde claro. O Senhor caíra no primeiro plano do quadro e em perfeita proporção humana, sendo executado num conjunto cromático de castanho, rosa e violeta. Obra do primeiro térço do século XVI, reflectia já, a cópia das gravuras devotas de origem nórdica, embora o rosto da imagem de Jesus – meio esfacelado – indicasse, pela observação directa, desenho seguro e de expressão naturalista.

Dentro, no interior da mesma Capela de S. Brás, dois dos ângulos, sobre os sarcófagos do almoxarife Álvaro Gonçalves de Freitas e de sua mulher Dona Beringela Gil, exibiam grande decoração de pintura a «fresco», profusamente corrigida nos motivos laceolados da tecelagem veneziana, e entre que, à cabeceira e lateral esquerda, se instalavam dois quadros murais representando o Nascimento de S. João Baptista, do lado sul, e a Visitação de Santa Isabel a Nossa Senhora, do lado nascente. O artista era ainda, nesse fim do século XV, um influenciado das ilustrações dos Livros de Horas, flamengos e franceses, do período medieval, centrando pequenos quadros, com imaginária, dentro de densa e desenvolta reprodução de laçarias, desdobradas até à ogiva e aparentemente inextintas, com aves suspensas sobre o arco das volutas e pequenas máscaras de Anjos e Camponeses encarapuçados constituindo o remate original do mesmo motivo artístico. Tudo ali era palpável na sua origem de influência, se não o fossem igualmente, os dois quadros já referidos, um dos quais, a sul, representava um leito com dossel suspenso por colunas, a parturiente soerguida, e duas mulheres banhando, ao que parecia, um corpo disforme de criança (Max. 80 x 100). Na

base do mesmo quadro, e escrito em caracteres góticos, exhibia-se a seguinte legenda: «Este he o verdadeyro Nascymento do Bautista». Ao contrário, prescindindo do fundo de cortinados do motivo anterior, e lançando a composição amplamente para o ar livre, exhibia-se ao centro da parede de nascente o quadro que representava a Visitação (Max. 60 x 100), com as duas figuras vestidas rigorosamente pelos costumes do século XV e em perfeita caracterização francesa de desenho e cromia. A visão deste artista, tão estimável como ignorado, era, sem contradição possível, a visão mental e técnica de um iluminador. (...) relativamente aos dois panos [murários] decorativos que acabamos de descrever tudo estava neles tão sensivelmente apagado ou mutilado, que as conclusões de exame que agora se fazem representam o fruto de longos dias de observação, em que a vontade e a paciência deram as suas provas” (GUIMARÃES, 1942,p. X-XI).

Sala do Capítulo:

“(…) retirando uma vez o último paramenteiro dos cônegos da Colegiada, surgiu ao centro da parede principal o fragmento de uma grande composição a «fresco», de que restava apenas, em dimensão natural (Max. 180 x 65), a imagem do Percursor. Que a parede tinha merecido mais larga aplicação decorativa indicavam-no os grossos pedaços de cal, vagamente toados de cor, que, aqui e além, se mantinham sobre o aparelho rude da parede. Mas a composição em si, como obra de arte, não possuía distinção alguma – desenho frouxo, se bem que proporcionado, e um colorido (provavelmente sensível à humidade da parede) sem nenhuma transições gamais, ou entre espesso e monótono. Sendo das três obras da Colegiada, deste género, a mais moderna de todas, pois devia respeitar aos meados do século XVI, era contudo a menos rica de concepção e valorização artísticas.” (GUIMARÃES, 1942, p. XI).

Guimarães – Convento de S. Francisco:

“(…) Dous paralyticos, h~u dos quaes não daua sopro, 'q podesse apagar h~ua candea, ficarão sãos em beijando **a sua santa imagem** [de S. Gualter], **que estaua pintada no alpendre da igreja.** (...)” (ESPERANÇA, 1656, 1ª Parte, p. 158)

“(…) Aconteceo este caso [luta entre o demónio e o vigário no coro] pelos anos de 1450. em cuja detestação se passou a assistência do coro para a capella mor, & ahi permaneceu muito tempo. No canto da sobredita varanda [segunda], por não pintarem tão horrendo espectáculo, que causaria pavor, **foi pintada a Virgem Senhora nossa**

com Christo Iesu nos braços a o pè da sua cruz, & N.P.S. Francisco, em cujas chagas santíssimas muitos enfermos da villa, que por seus merecimentos esperão conualescencia, mandão tocar a agua, que se lhes dà a beber. (...)”(ESPERANÇA, 1656, 1ª Parte, p. 169).

Refeitório:

“No (...) Refeitório, é ainda visível, mas não aproveitável, (...) uma grande composição a «fresco», de dimensão superior a dois metros, na largura, que representava a Ceia dos Apóstolos. (...) Do «fresco» da sala do Refeitório, que representava a Ceia dos Apóstolos, temos lamentavelmente que dar a seguinte e muito singular notícia. Quando estava preparado para receber restauro, um criado boçal da Ordem Terceira, como o não considerasse suficientemente limpo, passou-lhe, em várias direcções, uma vassoura de piaçá, e o formoso «fresco», com definidas características de arte italiana, ficou completamente inutilizado...ou limpo de uma vez para sempre. (...)” (GUIMARÃES, 1942, p. 21-22).

Sala do Capítulo:

“(...) As composições visíveis da Casa Capitular dos franciscanos de Guimarães representavam-se, até há pouco, na seguinte disposição, extensiva a todo o comprimento da parede do lado norte:

- d) Á nossa esquerda, o quadro representando a Degolação de S. João Baptista, que é objecto do presente estudo;*
- e) Ao centro, dois Anjos levantando fortes cortinados escarlates e acolitando, diga-se, a figura em vulto do Precursor, de cujo plinto ou base se observa ainda o corte do encaixe na respectiva parede;*
- f) Á direita – hoje quási totalmente obliterado – um «fresco» um pouco maior do que as dimensões do anterior (na Degolação), representando o Baptismo de Cristo, com larga figuração vestida pela indumentária ocidental da segunda metade do século XVI, obra que desdobrava a composição ainda pelo menos até ao princípio do ângulo imediato, ou seja, de nascente.*

A decoração a «fresco» deste aposento recebeu sugestão directa da arte da tapeçaria, não apenas pela encenação consagrada aos episódios, mas também pelos motivos de fortificação dos fundos, pelos pavimentos enxadrezados, e ainda pela imitação dos brocados venezianos, ou lyonêses ou valencianos – dada a comunidade de execução

dos mesmos motivos nos três centros industriais europeus – que ali se empregam em vestuários e revestimentos de paredes.” (GUIMARÃES, 1942, p. 25).

Casa «do Tronco»:

“(…) Indica pintura desse género[fresco], agora de representação quási ilegível, o aposento designado «do Tronco» - ou seja o da prisão dos conventuais considerados delinquentes -, pintura que se produzia num friso decorativamente dilatado a todo o contorno superior das paredes. (...)” (GUIMARÃES, 1942, p. 21).

Guimarães – Igreja de S. Paio

“Visitação de S. Payo pello Reverendissimo. Senhor. Arcebispo. No anno de 1576: “(...) Item. cayar as pinturas do corpo da Igreja porque da Igreja porque estão defloradas e velhas so pena de quatrocentos reaes.(...)” (BTH, vol. XIV, 1952, p. 49).

Ifanes – Igreja de S. Miguel

Estas pinturas que Luís Afonso ainda pôde ver, fotografar e estudar foram, entretanto, destruídas. (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 379-381).

Joane – Igreja de S. Salvador (demolida)

Catarina Vilaça de Sousa pode observar fotografias da pintura existente na primitiva igreja de Joane, demolida nos anos 70 do século XX e publicou as suas impressões sobre essa pintura mural desaparecida:

“A pintura (...) ocupava a totalidade da parede fundeira, cobrindo a primitiva fresta (...), pelo menos em parte. Na fresta entaipada estavam representados dois anjos que coroavam, provavelmente, Nossa Senhora – sendo, então, Maria o orago da Igreja [na verdade, S. Salvador; no século XVI, segundo o Censual de D. Diogo de Sousa, o orago desta igreja era S. Salvador, o que continua a acontecer ainda hoje]. Do lado esquerdo, no registo inferior, identifica-se na fotografia uma imagem de “Santiago Peregrino”, não sendo possível descortinar a figura representada no registo superior. Do lado direito do orago, haveria também outros personagens de leitura impossível.

O motivo das barras decorativas que emoldura as figuras, executado com estampilha, surge também na composição dos panos de grotescos e da “Santa Catarina” dos alçados da nave da Igreja de Serzedelo. Este elemento ornamental permite-nos assim associar estas duas pinturas como tendo tido uma origem autoral comum, salvaguardando a remota possibilidade da moldura de Joane ser de uma campanha diversa da das figuras representadas – situação que não podemos verificar pelo facto de as pinturas terem sido destruídas. Por outro lado, a fisionomia do “Santiago” com a sua barba larga e bem marcada, o chão perspectivado, a abertura na arquitectura que se adivinha ao fundo, aparentam esta composição com a “Degolação de S. João Baptista” ou ainda com o “S. Jerónimo” da pintura sobre tábuas “Virgem do Leite”, pinturas realizadas pela denominada “Oficina do Mestre Delirante de Guimarães”. Por fim, os anjos da pintura central são, nos seus cabelos, nas suas faces, nas suas asas e nas suas vestes, bem como na própria coroa que seguram em tudo semelhantes ao traço dos anjos da referida pintura sobre tábuas. (...) (SOUSA, 2001, p.255- 257). Mais recentemente, também Luís Afonso se pronuncia sobre essas destruídas pinturas (AFONSO, 2006, Anexo A, p.382-387).

Lordelo – Igreja de S. Cristóvão (Felgueiras)

Trata-se de mais um caso de pinturas destruídas. Luís Afonso estudou estas pinturas com base em fotografias antigas pertencentes ao espólio da antiga Casa-Museu Vitorino Ribeiro, propondo a sua filiação entre as obras da oficina que realizou o primeiro programa de pintura mural em Bravães (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 407-411).

Esta igreja era igreja paroquial da apresentação do arcebispo de Braga (BTH, 1943, p. 138).

Mogadouro - Igreja de S. Mamede

“Sobre o arco principal da capela-mor, o Crucifixo” (CORREIA, 1921, p. 20, referindo-se às Visitações da Ordem de Cristo, Torre do Tombo/ Christo 13-51-132)

“Item. Tem a dicta oussia huum arco boom de pedraria e a parede delle da parte de dentro por cafelar, e da parte de fora pintada com o crucifixo e outras Imagens (...)” (CORREIA, 1921, p. 25).

Monção - Capela funerária de D. Vasco Martins, anexa à igreja matriz de Monção

“Uma devoção talvez bem intencionada, mas de sentimentos bárbaros, aniquilou, na matriz de Monção, os da abobada da Capela funerária do protonotário apostólico, D. Vasco Marinho, 1521, cuja estátua jacente de mitra e vestes sacerdotais, poisa levemente de lado sobre a arca tumular que se abriga dentro dum arco solio. A escultura é paradigma único entre nós e com o harmonioso monumento é, provavelmente, da mesma autoria dos artistas que, mais tarde, 1530, executaram a jazida final do, também protonotário apostólico, D. Francisco Sanchez de Palencuela, na Capilla Dorada da Catedral Nova de Salamanca.

A Capela sepultura de D. Vasco fora decorada com pinturas murais; mas, no alvor deste século, só a abóbada conservava ainda as figuras de anjos – fazendo lembrar os célebres oratórios de Jacques Coeur em Bourges – os quais a povoavam por entre as nervuras, entoando os louvores do virtuoso eclesiástico e envolvendo duma visão de paraíso o sonho do seu sono derradeiro.

Ora este firmamento angelisante sumiu-se depois que o rendado recinto manuelino foi atulhado com uma hedionda gruta feita de informes blocos de granito e consagrada á Virgem de Lourdes! Para o bom nome da épica vila fronteiriça, devo dizer que esta construção troglodítica foi demolida seguidamente ao meu veemente protesto formulado no «Jornal de Monção» e ao decidido apoio prestado pelo prestigioso monçanense, Dr. António de Pinho.” (MONTEIRO, 1936, p. 1).

Paçô - Capela de S. Simão (Quinta de Campos de Lima, Arcos de Valdevez)

O estudo desta capela e das suas pinturas foi publicado em 1916 (PEREIRA, 1916, p. 251-252):

“(…)No concelho dos Arcos de Valdevez, freguesia de Paçô, junto do rio Lima e dentro da quinta de Campos de Lima, existem as ruínas de uma antiga ermida, cujo orago foi S. Simão. Os estuques têm bastantes vestígios de pintura. Na parede da esquerda há figuras de santos; inferiormente corria a data em alemão minúsculo; dela só resta “(…) trinta e dous”. Mas julgo possível, teóricamente estabelecer o ano de (14) 32. Na parede do fundo há restos de um calvário a fresco, onde se distingue Jesus crucificado. Ao lado da cruz papal, um pontífice com tiara e um livro aberto, que a mão direita sustenta. Outro santo segura um livro fechado e está descalço; parecendo ler-se: Sam Simom.

Na mesma parede, vê-se uma Senhora da Piedade, com o corpo de Jesus sobre os joelhos e uma faixa em redor do nimbo, onde se lê em caracteres pintados a preto de alemão minúsculo: [vi]dete si est dol[or], etc.

Não tenho nota do ano em que visitei casualmente esta curiosa ruína, mas presumo que foi em 1909; ignoro também o estado em que possam ainda estar esses interessantíssimos frescos, bem dignos de melhor sorte. (...)”.

Mais tarde, em 1921 (CORREIA, 1921, p. 10), voltam a ser referidas e discute-se a sua cronologia: “(...) *Em minha opinião , fortalecida no estudo que tenho realizado acerca dos frescos portugueses, essa data será antes 1532. Não porque julgue impossível a existência de frescos da primeira das épocas indicadas, mas pelo carácter da letra, que encontro acompanhando sempre pinturas do primeiro terço do século XVI (...)”.*

Em 1936, lamentava-se o seu desaparecimento (MONTEIRO, 1936, p. 1).

Palaçoulo – Igreja de S. Miguel

Estas pinturas foram estudadas por Teresa Cabrita e, entretanto, destruídas. Luís Afonso estuda-as usando as fotografias incluídas na Dissertação de Mestrado de Teresa Cabrita (AFONSO, 2006, Anexo A, p. 538-540).

Esta igreja devia contar com rendimentos de certo vulto uma vez que, em 13 de Julho de 1515, foram aplicados 28 ducados de ouro anuais retirados às rendas desta igreja (que tinha como anexa a igreja de S. Cibrão de Angra) à criação de *comendas novas* da Ordem de Cristo. Era então reitor desta igreja António da Mota e seu capelão Rodrigo Afonso (SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 296).

Palheiros – Igreja de S. Paulo Apóstolo

Ref^o: “*Visitação de murça do ano de 1567 anos de que o Senhor dom fulgencio ade pagar a metade (...) titulo de palheiros (...) que se **pinte o cruzeiro da imagem de nosso Senhor e o altar** (...)”* (BTH, vol. XIII, 1951, p. 165).

Pedraído – Igreja de S. Bento

1571: “(...) *Os fregueses cumprirão com **borrarem as pinturas que estão no altar de fora da parte esquerda e pintarão onde ellas estão a imagem de São Sebastião e com borrarem as que estão da parte direita e lhe pintarão a imagem de Santo Antonio ou***

outra em que tjuerem deuacão e com taparem todo o adro de maneira que não entre o guado nelle e comporem a cansella no adro della e por não comprirem encorrerom em pena de cem reaes quada cousa atee o natal sob a dita pena (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 27 vº).

Penas Róias - Igreja

“Sobre o arco principal da ousia, o Crucifixo” “Item. Tem a dicta oussia huum boom arco de pedraria e nelle pintada a fresco a Imagem do crucifixo. (...)” (CORREIA, 1921, p. 20, referindo-se às Visitações da Ordem de Cristo, Torre do Tombo/ Christo 13-51-132).

Pentieiros – Igreja de Santa Eulália

“(…) houve mister de, por motivo de o templo ser pequeno (mas, sobretudo, sob a razão de a freguesia não garantir, sobejamente, a existência material de um pároco), abandonar o edificio e anexar a administração eclesiástica à igreja vizinha de S. Cipriano de Taboadelo. O abandono da igreja causou a sua ruína, tendo-se desmoronado a armação e desaparecido as portadas e janelas, terminando por se exhibir um escombro que, sobre constituir um prejuízo, constitui igualmente uma vergonha.

Mas, ao considerar, acima de tudo, o que representavam as pinturas murais, a «fresco», de Santa Eulália de Pentieiros, os cabelos põem-se-me em pé e as mãos crispam-se, irresistivelmente.

A pequena, medieva e carinhosa nave, era decorada apenas de pintura mural imitativa do desenho da tecelagem artística, dispondo-se nas paredes desde o pavimento lajeado até às madeiras, em duas águas, do tecto. Esses materiais apodreceram inteiramente, e só com paciência aturada se distinguem, nos seus vermelhos e ocreos temperados, entre a caliça que trasborda da pia baptismal, românica como o edificio e, como ele, impiedosamente abandonada. Adiante, as laterais da capela-mor repetiam aquela decoração [nota: (...) existiam duas obras diferentes, sobrepostas uma na outra, devendo a primeira, de admirável desenho e cromia, respeitar ao século XIV, e a segunda, incomparavelmente inferior, ter sido realizada no século XVI. A apreciação acima deduzida refere-se, como é devido, às pinturas da primeira época]. E ao fundo, na situação principal e sobrepondo-se ao primitivo altar de pedra – o qual, segundo os sinais da sua dimensão e disposição, constituiria, a existir, prova flagrante do

escrúpulo nas dimensões dadas, no nosso tempo, aos altares de pedra dos templos românicos restaurados -, ao fundo, dizíamos, desenrolava-se a representação, com a disposição de um tríptico, ocupando quâsi todo o espaço da parede e ostentando as imagens pintadas sobre um tapete decorativo que hesitamos em caracterizar como da imitação de um tecido ou da imitação recorrida de um mosaico.

A imaginária do tríptico dispunha-se entre molduras de larga dimensão (max. 24 x 22,5), ornamentadas nas intercepções angulares por fortes motivos esféricos, tal como as decorações que lhes são correspondentes em algumas pinturas trecentistas catalãs. O fundo era, como dissemos, comum às obras do tecido ou do mosaico, em género de planta exótica, de figura isolada e de disposição vertical. Sobre ele, os três assuntos figurativos – tão solidamente temperados que levou Inverniz de número considerável a perderem, digamos, a sua propriedade – dispunham-se do seguinte modo: do lado do Evangelho, a imagem de Santa Eulália (max. 134 x 35); ao centro, Nossa Senhora do Leite (max. 134 x 77); do lado da Epístola, S. Bartolomeu (max. 134 x 35). Fechados, se fosse possível, os dois pseudo-volantes, estes encerrariam, completamente, o tríptico inestimável. (...) Hoje, o que se observa no «fresco», em tríptico, de Santa Eulália de Pentieiros representa uma sombra, e profunda, do que acima dizem os apontamentos obtidos em 1928» (GUIMARÃES, 1942, p. XIII-XV).

Pinheiro – Igreja de S. Salvador

“(...) voltamos a encontrar pintura a «fresco» na parede da cabeceira da capela-mor, românica, da paroquial de Salvador do Pinheiro. O fundo do revestimento artístico da parede era (e continua sendo, embora obscuramente) a imitação de um tecido, de brocado no género alcachofras (também vulgarmente designado «de pinhas»), em tons de granada e azul, sobre fundo branco. Contudo, a decoração admitia, sobreposta ao tecido, alguma pintura de imaginária. Ainda ali vimos, em 1928, a despeito de consideravelmente velada, sob a influência da humidade e da falta de arejamento, a imagem de um Santo-bispo (S. Brás, ao que parecia), a qual, dado que não possuísse desenho de maior mérito, representava, no entanto, um exemplar de «fresco» (max. 72 x 40) digno de ser conservado. Porém, no exame que recentemente fizemos às paredes extremas da mesma capela-mor, encontramos (o que nada nos surpreendeu), o fundo abrocatado a diluir-se, numa massa empoeirada, quâsi informe, e a imagem que se referiu absolutamente inutilizada.” (GUIMARÃES, 1942, p. XII-XIII).

Revelhe – Igreja de Santa Eulália (“Santa ouia de Revelhe da presentação del rey”)

16/Set/1548: “(...) Mamdo ao abade que **mande pintar a ylhargua da capella asy como a outra** sob penna de dozentos reaes (...) (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 15).

Ribavizela – Igreja de S. Paio (“saom payo de Ribade vizella”)

21/Set/1548: “(...) Mamdo ao abade que **mande pintar o altar e asy mais pintara das ylharguas ate o deradeiro degrao** sob penna de bj c s [600] reaes pera obras da see e asy mamde retelhar e precimtar a capela de três em três cales sob penna de dozentos reaes e asy mamde por huas toalhas framcezas que pendão meã vara de cada bamda e asi mamdara por hum pano preto com hum passo da paixão pintado pera na Quaresma cobrir as ymages sob penna de bj c s [600] reaes pera as obras da see o que cumprirão ate outra Nossa Senhora de Setembro (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 28).

Ribeiras – Igreja de Santa Maria

15/Set/1548: “(...) Mamdo ao abade que **mande pintar o altar de boo Romano** sob penna de dozentos reaes pera as obras da see o que cumprirão ate a primejra visitação (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 13 vº).

São Cosmade - Igreja

“Visitação de sam cosmade por Melchior da Silua aos 14 de Outubro de 1551 e foime dada aos 8 de Janeiro de 1552 annos: Mando aos Senhores do cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] que **mandem pintar ho outam da capela com as imagens do orago por quanto as pinturas que tem sam muito antiguas e cafadas** [safadas] ate outra visitação pena de iij c [400] reaes para as obras da see”, BTH, vol. XII, p. 119

“Visitaçam de Sam cosmade per melchior da Silua aos xxij dias de Setembro de 1553”: “(...) Mando aos Senhores do cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] que **oliuelem a capella eassi mandem pintar o outão decapella com as imagens do orago ou ponhão retauolo qual mais tiuerem em sua deuação** o que com priram ate a pascoa .penna. de x cruzados pera as obras da see(...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, p. 120).

São Gens - Igreja (de Montelongo, Fafe)

“Visitação de são gês do ano de 1570 (...) revoquar de cal asparedes dos almarios da sãocrestia e apincilar e lhe mamdarão pintar hu crucifixo (...)” (pintura mural?). (BTH, vol. XIII, 1951, p. 177)

São João das Caldas – Igreja de S. João das Caldas (*“São Johão das caldas”*) (de Vizela)

22/Set/1548: *“(...) Mamdo aos freigueses que mamdem precimtar o telhado da igreja de três em três cales e asy mandarão pintar os altares de fora de bom romano o que cumprirão ate dia de Santa Maria de Setembro sob penna de trezentos reaes pera obras da see (...)”* (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 32).

São Martinho do Peso – Igreja de S. Martinho

“Sobre o arco principal, o Crucifixo, e aos lados imagens várias.” “Item. O corpo da dicta egreja tem outrossi as paredes de pedra e barro cafelladas de dentro e aos lados do arco tem dous altares igualmente ornamentados e nelles Imagens de vulto e outras pintadas nas paredes e sobre o arco as Imagens do crucifixo e de nossa senhora e sam Joam pintadas afresco (...)”. (CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, p. 20 e p. 26 transcrevendo extractos das Visitações da Ordem de Cristo, Torre do Tombo/ Christo 13-51-132)

São Torcato – Igreja de S. Torcato (*Sam Torquade*)

–“Visitaçam de Sam Torquade per m.el frª de 1548”: “(...) e tirarã [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] a cal da parede onde esteue a image[m] de Sam Xpuam ou Torquade mādaram tirar a pintura da capella que nã fique mais que o Retauolo tudo ata apascoa sob pena de bc [500] R[eai]s (...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p.108).

–“Visitação de Sam torquade per alv[ar]º Reuelhom L[icencia]dº aos xxiiij dias de nouembro de 1549 a asee uagante”: “(...) e pintaram a frontaria do altar de SamS[e]bastiã. p. jc [100] r[eai]s. tudo ata onatal(...)”(BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 112).

–“Visitaçã de Samtorquade por Andre ferrº/ 1550”: “(...) Quamto ao temporal da capela mamdarão comcertar as paredes e armar e forrar demadeira retelhar percintar reuocar de dentro e apinzelar pintar ho outão e o aimagem do orago fazer ho altar mociso rebocado de cal e pimtado com seu escabelo (...) e quamto ao corpo dadita

capela que esta todo derrubado e sem armação mamdo aos freigueses della e moradores que façam ho corpo dadita igreja de boas paredes bem feitas e aporta principal de pedraria darquo redomdo e ho campanairo sobre ella e ho arco do cruzeiro de bõa pedra bem feto do qual ho cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] pagara ametade e armarão demadeira e forrarão quatro ou cimquo asnas sobre ho cruzeiro e aretelharão e per cimarão e fecharão com boas portas e farão apia de bautizar com seu escabelo ho que compriram das paredes ate ho sammiguel que vem e da armação telhado ate ho segundo e do mais ate ho terceiro sob pena de -j [1000] reaes por cada anno e setirara acorte eparreira q esta jumto com a porta da igreja pera que não se faça cural aporta dela (...)" (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 115).

-“Visitação de Sam Torquade per Andre fr^a anno 1552”: “(...) E mandaram reuocar de cal a colher acapela do bem auenturado sam torquade dedentro e **pinzelem ate o arco da parte de fora desonde esta pintada** (...)” (BTH, vol. XII, nº 1949-50, p. 120).

Silvares - Igreja de Santa Maria

-“Visitaçam de Siluares de 1548”: “(...) Mando aos senhores do cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] que mamdem **pintar ho altar debom romano se nam tiuer algum frontal de seda** o que cumpriram ata o dia de sancta maria de Setembro sob pena de ij c s [200] reaes para as obras da See (...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 109).

-Visitação de Silvares de 1548: “Mamdo aos freigueses que mamdem pintar ho outão do altar em que soya destar Nossa Senhora, scilicet, pintarão a ymagem de São Sebastiaom e asy renouaraom toda a mais pintura do arquo da tribuna sob penna de bj c [600] reaes (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 39).

-“Visitação de Siluares por melchior da Silua aos xxb de Setembro de 1549 annos”: “(...)Mande[m] os Senhores do cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] **pintar ho altar de bom romano** e lageem a capella com seu e[n]tabolamento do altar e retelhe[m] e percintem acapella sob pena de biiij c [800] reaes pera as obras da See ate aoutra visitaçam.

Mando aos freigueses q[ue] retelhe[m] e percinte[m] a igreja a **façã ho altar de pedra e o pintem de Romano** sob pena de iii c sj [401] reaes ate a outra visitaçam(...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, pp. 111-112).

-“Visitaçam de Sancta maria de Siluares por melchior da Silua de 1551”: “(...) Mamdara ho prior e cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] acaselar de cal e apimzelar a dita capela de demtro com seu altar e se quiser em fazer hum retauolo com

ho sancto do orago nomeio e outros dous hum de cada banda quais quiserem podeloam fazer por ser mais homrrado e mais durauel e proueitoso e senão pintarão no outão daparede o sancto do orago com outros dous que acompanhem todo ho outam com as ilhargas do altar ate ho degrao ehomesmo altar ate pascoa primeira que vem sob.penna. de mil reaes pera as obras da see e fazendo o retauolo o faram ate outra visitação .penna. de mil reaes tudo isto em escolha de suas merces fazerem hum ou outro (...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 119).

-“*Visitação de Siluares de 1560 por pº da cunha*”: “(...) e **cahiarão hoaltar haculher e pintarão de bom romano** (...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 133).

-“*comecom as uisitações Do cabido do anno de 1.5.6.2. aãos feitas por pº da cunha* (...) *Visitação de Siluares* (...) **mandarom caiar o altar a colher e pintar de bom romano .pena. iij c [300] reaes** (...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 138).

-“*Visitação de santa maria de siluares do ano de 1568 anos feita por martin lopez chamtre en que mamda que se cumpra com a visitação do senhor arcebispo da era de 1565 anos*” “(...) **guarnecer o altar mor de cal acolher e pintar de romano como lhe foi mamdado sopena de iij c sj [301] reaes** (...)” (BTH, vol. XIII, 1951, p.170).

Sisto – Igreja de S. Romão

“*Vysytaçom de sam Romão do systo pr melchior da silva em xb dias de setembro de 1558 anos*”: “(...) mamdo aos Senhores do cabydo [de Nossa Senhora da Oliveira] que cumprão com a vysytacom pasada e **mandarom pytar ho outom da capela com ha JmaJem do orago e asy ha estante e altar de bom Romano ate natal sopena de mjl reaes** (...)” (BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 129).

Sobradelo – Igreja de S. Tiago

“(...) *De nouo ao abbade. Item. Que mande pintar hum São Tiago apostolo e não a caualo como agora esta pena iij c [400] reaes* (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 70).

Tabuado - Igreja de S. Salvador

As pinturas na nave que a recobriam inteiramente desapareceram. De facto, em 1924, Vergílio Correia, que descobriu não só as pinturas da capela-mor (que se mantêm) mas realizou também sondagens por toda a nave (pinturas que desapareceram) escrevia ter ficado com a “*Certeza de que o resto da igreja fôra igualmente pintado* (...)”. Não ficou

na igreja um centímetro de parede que não fosse pintado, incluindo as esculturas dos portais (...)”. Este autor refere, de entre as pinturas então existentes na nave, “*A figura de um S. Cristovam, -um S. Cristovam enorme atravessando a corrente encostado a um pinheiro e levando o Menino Jesus sobre os ombros -, que enche a parede do lado do evangelho até ao estribo da guarnição, foi repintado sobre a primitiva figuração tal como sucedeu em Outeiro Seco. As arquivoltas do arco cruzeiro foram igualmente cobertas de uma camada de estuque e este decorado com motivos seguidos (...)*” dos quais Vergílio Correia publica o desenho (CORREIA, 1924, p. 114-115).

Mais tarde, em 1937, ainda era possível escrever: “*Sondagens realizadas em pontos diversos demonstraram que o corpo da igreja fora igualmente e totalmente pintado com figurações tiradas da História Sagrada ou da vida dos Santos, emolduradas por faixas de motivos decorativos diversos. De alto a baixo a igreja fora ornamentada, numa maneira que certos forros totais de azulejo, dos séculos XVII e XVIII, reflectem. As arquivoltas do arco do cruzeiro estavam também cobertas de elementos ornamentais repetidos, do mesmo sentido decorativo das faixas esculturais românicas. Não ficara na igreja, tal qual sucedera provavelmente na vizinha Travanca, um pedaço de parede por pintar.*” (Monumentos, nº10, 1937, p. 16)

Telões - Igreja de Santo André e capelas anexas de S. Paio de Aboim e Santo André de Codeçoso

-“*Visitação de Sampaio daboim por Andre fr^a/1550*”: “*(...) e quamto ao temporal mamdara ho dito cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] comcertar acapela da dita igreja das paredes mais aleuamtada do que hora he tres palmos e armada e forrada de madeira e de demtro rebocada e apinzelada de cal com seu altar mocisso **pimtada** **afrontaria do outão com aimagem do orago** (...)*”(BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 116).

-“*Vysytacom de santo andre de tolões heste ano presente de mill e quinhentos e L e cynquo anos*”: “*(...) e mamdo ahocura que notefique ha seus freygueses que nom hacudom haho cabido [de Nossa Senhora da Oliveira] nem ha seus rendeyros nem ha outra nenhuma pessoa com nenhuns dyzymos nem premjcyas hate nom serem certos como he paga a pena em que encorerom o que comprirom so pena descomjnhom e de todos ho pagarem de suas casas e pasado ho dito termo e nom compryndo com as obras hacyma dytas hey por posto socresto hate comprirem e hate ha prymeyra vysytacom mamdarom pyntar has hymmagems dos horaguos em cada huma delas* [capelas

anexas à igreja de Santo André de Telões, S. Paio de Aboim e Santo André de Codeçoso](...)"(BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 125).

-“*Vysytacom de santo andre de codesoso e de sam pedro daboym hanexas ha tolões q fez ho doutor bertolameu fernandez uysitador do senhor arcebyspo de bragua heste año presente de mjll e quinhentos e L e seys años*”: “(...) **mamdarom** [ao cabido de Nossa Senhora da Oliveira] **pyntar has hymagens dos horaguos das ditas capelas** [anexas à igreja de Telões](...)"(BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 127).

Travanca - Igreja do mosteiro de Travanca

Em 1937 referia-se:

“*Na absidiola do lado do evangelho da igreja de Travanca, escondida detrás de um altar, uma Senhora amamentando o Menino ocupava a curva fundeira, majestosa e grácil. E todo o resto da igreja, inclusive os pormenores arquitectónicos, arcos e capitéis haviam sido pintados.*” (Monumentos, nº10, p. 15). A pintura foi documentada por fotografia constante no referido *Boletim Monumentos*, nº10, assim como se publicou fotografia após o destacamento e restauro. Desconhecemos o paradeiro actual da pintura destacada que, aliás, ficou num estado lastimável.

A referida fotografia anterior ao restauro indica uma pintura cuidada no desenho e modelação *de figura*, assim como no tratamento dos motivos de enquadramento: pavimento perspectivado de ladrilhos, trono complexo que nos topos laterais apresenta platibandas de gosto ao modo do gótico final/manuelino que lembram a composição de enquadramento nas pinturas da Capela de S. Brás (Vila Real). Várias das características que fomos apontando talvez sejam indicativas de cronologia idêntica à dessas pinturas na Capela de Vila Real que deverão datar de c. 1529.

Veja-se o estudo de AFONSO, 2006, Anexo A, p. 775-778.

Travassos - Igreja de S. Tomé (“sam thome de trauaços”)

16/Set/1548 (“(...)capelão *Johão glz*(...)”): “(...)Mamdo ao comendador que cumpra as visitacões passadas . ha saber . que **mamde pintar o outão da capella, scilicet, a ymagem de San thome com outras duas scilicet. São Johaom a mão direita e a de São Jeronimo** e tirarão o tirante de cima do altar sob penna de mil reaes pera as obras da see o que cumprirão ate outra visitação (...)” (ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 16 vº)

Valadares - Igreja de S. Tiago

As pinturas da capela-mor permanecem ainda hoje mas não são visíveis as legendas identificativas dos santos e a legenda identificadora do encomendador está menos legível e mais truncada do que quando Vergílio Correia as leu e publicou em 1924. Assim, segundo este autor, a representação de Santa Catarina estava acompanhada da legenda “*qterin*” e Santa Bárbara de “*barbor*” e na legenda identificadora do encomendador lia-se, em 1922, “*Esta obra mandou fazer Juan Camelo de (Boro?)/ sende abade desta ygreja : era de mil e cccctos. e ...*” (CORREIA, Monumentos e Esculturas, 1924, p. 103-106). Vergílio Correia dizia, então “*Seria curioso que êste Juan Camelo fosse o mais tarde bispo de Silves e da vizinha cidade de Lamego!*” (CORREIA, 1924, p.106). As mesmas legendas foram ainda referidas, em 1937, no Monumentos, nº 10, p. 16.